

SCHWEITZER PÁL:

## ADY VERSSZERKEZETEINEK NÉHÁNY KÉRDÉSE

### I.

Ha találomra felütjük Ady valamelyik verseskötetét, azonnal szembetűnik a verseknek valamiféle meghökkentő, majdnem hogy kiabáló kezdése, ami szinte kikényszeríti a továbbolvasást. Az az érzésünk, mintha az Ady vers születését megelőző feszültség, a vajúdás összes fájdalma éles felkiáltás formájában a vers elején robbanna, alapintonációt adva a versnek hangulatilag, de legtöbbször gondolatilag is. A vers további részei ennek az intonációszerűen éles kezdés továbbfejlesztésének, kilombosításának, részletes kidolgozásának és elvariálásának tűnnek. Egyszóval Ady versét igen gyakran kezdősorából, első versszakából vagy periódusából dedukálja. Földessy Gyula volt az első, aki felfigyelt Ady verseinek e vonására. „A verskezdő szókép az Ady-versekben, s igen gyakran a nem szimbolikus versekben is, rendszerint az egész költemény gondolatát, lelkét intonálja”.<sup>1</sup> Ezt a felismerést magáévá tette minden jelentősebb kutató, aki a költő stílusával foglalkozott, így Schöpflin Aladár<sup>2</sup> és Benedek Marcell<sup>3</sup> is. E stílusbeli vonás olyannyira sajátja a költőnek, aki első, magához méltónak tartott verseskötetének előhangjával szólva kaput és falat döngetve lépett a magyar irodalom és a magyar élet küzdőterére, hogy példákat hozni fel rá szinte felesleges is. Ha a kezdő mondatot vagy mondatokat akarnók tartalmilag besorolni, leginkább háromféle, noha nem élesen elhatárolható csoport megkülönböztetése látszik lehetőnek.

Kinyilatkozás erejével ható kijelentéssel vagy éles fölkiáltással kezdődő versek csoportja:

„Én a Halál rokona vagyok” *A Haldt rokona*

„Katonáimat elbocsájtom,  
Fegyvereiket Isten ójja . . .” *Az elbocsájtott légió.*

„Meghurcol a Vér, ez a Pokolba  
Bomolva, romolva,  
Vágtató tűzes fogat . . .” *A Patyolat üzenete.*

„Pimasz, szép arccal látszik, hogy akar . . .” *Pimasz, szép arccal.*  
„Gyáva kakasként fut az ellen” *A harcunkat megharcoltuk.*

<sup>1</sup> Földessy Gyula: Ady költészetének külső és belső formái a *Tanulmányok és élmények* c. kötetben. Bp. 1934. 134. l. Hasonlóképpen más Ady-tanulmányaiban: *Az ismeretlen Ady*, Bp. 1941. 24. l.; *Ady minden titka*, Bp. 1949. 298. l.

<sup>2</sup> Schöpflin Aladár: *Ady Endre*. Bp. 1934. 170. l.

<sup>3</sup> Benedek Marcell: *Az olvasás művészete*. Bp. 1957. 278. l.

Nem kevésbé gyakori, ha a vers valóságos vagy víziószerű képpel kezdődik:

„Vad szirttetőn állunk mi ketten,  
Állunk árván, meredten.” *Vad szirttetőn állunk.*

„Sikongnak a meleg szelek  
Messze Délen, messze Délen” *Várnak reánk Délen.*

„Föl-földobott kő, földedre hullva . . .” *A föl-földobott kő.*

„Jönnek, jönnek, jönnek elébem  
Bűnös múltamnak évei  
Gyászfátyolosan, feketében.” *A mentő glória.*

E két első csoport megkülönböztetése különösen nehéz, mert a legtöbb verskezdet mindkét csoportba beosztható:

„Kipányválták a lelkemet,  
Mert ficánkolt csikói tűzben . . .” *Lelkek a pányván.*

„Bolond hangszer: sír, nyerít és bűg” *A fekete zongora.*

Egyszerre kép és fölkiáltás, mindkettőnek hatalmas:

„Vörös jelek a Hadak útján:  
Hunniában valami készül,  
Rongyos hadak, roppant hadak  
Seregelnék vígan, vitézül.” *A Hadak útja.*

Verskezdetek ilyen kettős, nem tisztán besorolható mivolta rögtön érthetővé válik, ha meggondoljuk, hogy Ady költészetében úgyszólván minden kép, de a különös hangsúlyt nyert nyitóképek kivétel nélkül konkrét-egyedi voltuktól eltolódnak a szimbolikus-általános felé, és az olvasó számára a költő érzelmi megnyilatkozásának és nem közvetlenül reális tárgyszemléletének produktumaiként jelennek meg.

Az efajta verskezdetek harmadik csoportjával vehetjük a parancsoló vagy kérdő megszólítást ;

„Kend volt Táncsics Mihály,  
A mi kora lelkünk: . . .” *Emlékezés Táncsics Mihályra.*

„Robogj föl Láznak ifjú serege,  
Villogj tekintet, világbíró kardunk . . .” *Uj, tavaszi seregszemle.*

(Ez utóbbi felől szintén bizonytalanságban vagyunk: mi erősebb benne, a felszólítás vagy a képszerűség?)

„Nővéreim, verselő asszonyok,  
Hogyan látjátok ti a szépet?” *A verselő asszonyok.*

„Talján kisasszonyom,  
Nem mehetek hozzád . . .” *Lesz más lakodalom.*

Az éles vagy deduktív versfelépítés kiinduló pontját adó kezdetek sokszor bonyolultabb formát mutatnak, mint a klasszikusan tiszta, főntebb idézett példák. Gyakorta a kezdősorokban megütött alaphang a vers további részeiben sem száll az intonáció színvonalára alá. A költő ezt úgy éri el, hogy az éles-deduktív kezdést az egyes versszakok élén mint az első variánsát újra és újra megismétli. Az ilyen fölépítettességű vers egy témának, még hozzá fortissimóban elhangzott témának, szakaszonkénti kiszélesített, új összefüggések közé helyezett variálása, ami azt jelenti, hogy egy érzést, illetve az azt keltő valóságtartalmat az egyszeri megfogalmazás után új és új aspektusból világít meg, s egyúttal a bemutatás indirekt s a vele szembeni esetleges állásfoglalás direkt ítéletét ezáltal az olvasóra szuggerálja. Tudjuk ugyanis, hogy Ady messzemenően tisztában volt a művészi hatás előidézésének eszközeivel. Az ilyen versek között tallózva idézhetnénk az *Uj vizeken járok*; a *Kocsiút az éjszakákon*; az *én magyarságom* címűeket. Az *Akarom: tisztán lássatokban* az állandóan megújuló, roppant akaratot megfeszítő kezdés folytonos kopogása mintha a költészet ősi varázsló funkciójában térne vissza.

A verskezdes nyomatékositását szolgálja, ha bonyolult felépítésű, párhuzamos mellékmondatokból álló periódus áll a vers élén, melyből valamely fő mondatrész a periódus végén csattanóként van elhelyezve, úgyhogy a vers olvasójában vagy hallgatójában a hosszúra nyúló mellékmondathalmaz hiányérzetet kelt, mely egyre fokozódik, mígcsak a hiányérzetet a hátravetett mondatrész meg nem szünteti, lezárva a periódust. Ilyen kezdetű *Az utolsó kuruc* és még inkább *A tavalyi cselédekhez*.

## II.

Most, hogy számbavettük Ady verskezdeiteinek néhány tipikus példáját, meg kell néznünk néhány deduktív szerkezetű verset abból a szempontból, hogy milyen versalakítási módszer teszi lehetővé valamely lírai darab leglényegesebb tartalmi és formai elemeinek egyetlen képhez, sorba vagy szintaktikai egységbe való sűrítését. Az egyszerűtől a bonyolodó felé fokozatosan haladva megkísérelhetjük föltárni e folyamat néhány jellemző vonását. Kiinduló pontul jó példának kínálkozik *Az Illés szekerén* kötetének *Léda ajkai között* ciklusából az *A mi násznagyunk* című vers. E ciklusra jellemzők a halálnak és a szerelemnek a költő világában szorosan összekapcsolt voltát hirdető versek, mint például *Halálba vivő vonatok*; *Ha holtan találkozunk* stb. A gondolat, melynek a szóban forgó vers ciklusbeli társaival együtt szimbolikus megfogalmazása, kb. így summázható: A jelenlegi élet, legalábbis a költőnek, a kor minden bonyolult ellentmondását legbelsőbb sajátjaként átélőjének élete, nem engedi meg a tiszta, torzulatlan szerelmet, férfi és nő bensőséges kapcsolatát, melyet mindketten teljes szívvel vállalhatnak mint egyéniségekben rejlő legnagyobb lehetőségek kibontakoztatóját. Az igazi szerelem csak a halál után fog kiteljesedni. Akkor már nem érvényesülnek a társadalmi valóságnak a legszemélyesebb kapcsolatokat torzító és természetellenessé fordító megoldatlan ellentmondásai. (Ez a gondolat szoros kapcsolatot tart Adyknak élet és halál egybefolyásáról, a halál életátalakító szerepéről vallott gondolat- és szimbolikus motívumcsoportjaival, melyek közül eggyel még fogunk találkozni fejtegetéseink során.) Ilyenformán a halál lesz majd az igazi egyesülés, az örökké tartó egybekelés. A szimbolikus formát feloldva ennyi marad meg a vers tartalmaként. (E művelet természetesen megszünteti a verset mint műalkotást, — ezzel teljesen tisztában kell lennünk, s csak a műalkotásnak mint műalkotásnak megértéséhez vezető út egy szakaszaként, eszköznek fogadható el, és semmiképp sem tart igényt arra, hogy elemzéseink végpontja legyen.) A versben szereplő szimbólumok mind a nász és a halál azonosságát hirdető gondolatból fakadnak: a Halál az igazi Nász szimbóluma. Ebből nőnek ki a szimbolikus képek, a Násznagy: a Halál, csontváz képében; botja a kasza; az esküvői aktus: lekaszás és megsiratás; a lakodalom: csendes, csak néha nevetésre riadó halotti tor; a nászágy: koporsó és a mátkapár: halott. Ha ezt az

egyenmű szimbólumsort végigtekintve visszatérünk a kezdő strófához, mely a Halált mint Násznagyot állította elének, megérthetünk valamit a deduktív verskezddés művészi mód-szeréből. Az esküvőt és halált a főntebb kifejtett gondolat alapján azonosító költő ezt az azonosítást a két eseményhez tartozó történések, személyek, tárgyak azonosítása során hajtja végre, szimbolizálja. Ezekből az azonosításokból csupán egyet kiragadva is érezzük a szimbo-likus kifejezésnek a gondolat elfogadására kényszerítő szuggesztív voltát. A költő is ezt teszi, mikor a legmeghökentőbb szimbolikus azonosítást, a felcícomázott Halálnak Násznagy képeben történő elénkállítást adja a vers kezdőképéül. Az alapgondolat ezzel már mű-vészi-szimbolikus formában megfogalmazást nyert, és a vers további részei csupán tovább-szövése, kiszélesítése és elmélyítése az alapézésnek és az azt hordozó szimbólumnak. A *mi násznagyunk* tehát szerkezetileg mintegy az alaptételből, a kezdőképből történő dedukció, levezetés.

E rövid elemzés csak akkor állja meg a helyét, ha a költemény egészét tartjuk szem előtt, s az egészből következtetünk vissza a részre, a kezdőképre. A költő azonban mégis a rész, a részek leírásával kezdi, és csak ezekből áll össze a műalkotás, mint az egymásra utaló részek lezárt rendszere. Az így előállott ellentmondás föloldására e helyütt még csak kísér-letet sem tehetünk a probléma szerteágazóan bonyolult volta miatt, noha biztosak vagyunk abban, hogy a műalkotások születésének szövevényes ellentmondásokon és kölcsönhatásokon keresztül vezető folyamata fogalmi kategóriákban is megismerhető. Mivel az ember alkotó-tevékenységének a teréről még meglehetősen keveset tudunk, helyesebb, ha az egyes műal-kotások elemzésekor nem létrejöttüknek oldaláról próbáljuk lényegüket megközelíteni, ha-nem, míg a jobb módszer kidolgozása nem történt meg, a műalkotás és élvezőjére gyakorolt hatásának viszonyát választjuk kiindulópontul, mely eljárás során levont következtetések a mű genesisének problémájánál is felhasználható eredményeket kínálnak. Mi is ezt az utat választottuk vizsgálódásaink során, mely megerősíteni látszik azt a több Ady-kutató által hangoztatott felfogást, hogy az Ady vers születése nagyfokú tudatosságot is feltételező valami, nemkülönbön hogy Ady szimbólumainak egy versen belül, és a belőlük kikerekedő szim-bolikus rendszernek megvannak a maguk törvényszerűségei, melyek, mint önálló léttel bíró különös törvényszerűségeket, beleilleszkednek az anyagi és társadalmi valóság általános tör-vényszerűségeinek rendszerébe.

Visszatérve a kezdőkép és a vers viszonyának kérdéséhez, megállapíthatjuk, hogy az előbbiben felvillantott szimbólummal egyértelműen meghatározni a versbe foglalt gondo-latot, a gondolat lényegét csak a viszonylag egyszerű, egyetlen szimbolikus alapazonosításra visszavezethető szimboliztikájú verseknél lehetséges. Ahol a gondolat és ennek megfelelően a szimbólumalkotás is szerteágazóbb, a vers szimbólumanyagának is több forrásból kell táplálkoznia. Az ilyen verseknek nyitóképeiből már nem lehet az egész gondolatkört szerte-ágazó bonyolultságában kivonni, és ezeknek teljes megértése is sokszor jóval bonyolultabb feladat.

A vers egész szimbolikus világát kezdőképében sűrítő költemény után most vegyünk egy olyat, melynek nyitóképe már nem meghatározó a benne szereplő minden szimbólum számára, és a verset olyan utalás zárja, mely a vers nagyobb részét uraló szimbolikus alap-ból csak áttétellel magyarázható. Példánk a *Hajó a ködben*. A kezdőkép egy áthatolhatatlan ködbe jutott hajót fest, de a kép szimbolikus értelme rögtön felfejlik azáltal, hogy ködben ülő paloták tornyáról és Tatra-oromról esik szó. Mindenesetre, szemben az előző példával, csupán az első versszak nem meghatározó a versre szimbolikus eszközeinek megválasztása tekintetében. A további szakaszokban a költő maga ad magyarázatot, minek a szimbóluma a tájékozódást, társak egymásratalálását lehetetlenné tévő ködberitotta víz. A reménytelen magyar valóság ködéből nem lehet kivergődni. Még távoli reménye sincs a néhány száz újat akaró hajósnak, mert bármi jön, az is csak köd lehet. Ezzel zárul a harmadik versszak és a versnek a felhasznált szimbólumok természetéből (ködös tenger, iránytvesztett hajó) eredő

logikus menete. Aligha lehet kétséges, hogy egy vers, melynek szimbolikus értelme az országnak egy ködös tengerrel történő azonosításán alapul, nem lehet optimista intonációjú. A ködös tenger szimbóluma a hazai valóság egészével szembenálló költőt feltételez, és a tévelygő hajó képét e valóság megváltoztathatatlansága feletti kétségbeesés sugallta. A vers szimbólumainak ilyen értelmezését az első három szakasz teljes mértékben alátámasztja. Azonban Ady, aki egy objektív feltételei által már régen esedékes forradalom viharadara egy bármily ellentmondásosan, visszaesésekkel, de mégis a forradalom felé haladó korban, végső elemzésében semmi esetre sem tarthatta a helyzetet reménytelennek; egy menekvés mindig van: maga a forradalom, melyet mindig közelebbinek és nagyobb erejűnek hitt és remélt, mint az a valóságban volt. Így a vers is e végső menekvés idézésével zárul. A negyedik strófában az eddigiekből talán nem a logika szigorú szabályai szerint következő, de a forradalmár költő „babonás hitével” magyarázható új szimbólum bukkant föl:▲

„Valahára mutassuk meg:  
Ágyúk vannak a hajón  
S az ágyúk tudnak dörögni”.

Ebben a versben az alapgondolat nem statikus, és így a felhasznált összes szimbolikus motívumok nem származtathatók egyetlen szimbolikus azonosításból, mint *A mi násznagyunk* esetében. Mivel szimbólumai több (még viszonylag egyszerű eset: két) forrásból erednek, a kezdőkép sem lehet oly elhatározó jellegű a vers szimbolisztikájára nézve, mint az olyan Ady verseknél, melyeknek minden motívuma egy homogén alapgondolatot hordozó szimbolikus azonosításból fakad. A hajókon lévő ágyúk szimbóluma nem következik egészen magától értetődően a ködös tengeren bolygó hajó képéből és szimbólumából. Így a vers deduktív jellege már sokkal kevésbé szembetűnő, mint előző példánké volt. Szimbólumanyagának láncsorában mutatkozó hiány, melyet a versvégi csattanóként elhelyezett sor van hivatva pótolni, mintegy a szimbolikus forma területén mutatkozó vetülete annak a tartalmi téaynek, hogy a korabeli magyar valóság anakronisztikus, és gátjává vált minden objektíven haladó alakulásnak, ugyanakkor épp e valóság nem rendelkezik a megújuláshoz elkerülhetetlenül szükséges saját magából származó erővel, és ezen erőket összefogó vezető szervezettel, vagyis a forradalom szubjektív feltételeivel. Így a helyzet objektív tarthatatlansága (ködös víz) és a forradalmi erők feszítő ereje (a hajón levő, dörögésre kész ágyúk) nem egy azonos valóság egymást kiegészítő elemei, hanem maguk is egy ellentmondás szembenálló részei, mely ellentmondó oldalak között csak a költő teremthet bizonyos egységet — mint akinek költészete az objektív forradalmi helyzet egyedüli szubjektív megfelelője —, de mint láttuk, ez a feloldás csak bizonyos fokú alakíttottság árán jöhet létre, s nem a valóságselemek, illetve az őket hordozó szimbólumok belső törvényeiből következnek. (Nem kétséges, hogy ezt az alakítást véghezvinni anélkül, hogy a valóság lírai tükröződése hamissá ne váljék, csak a szimbolisztikus forma segítségével lehetett. Ezzel el is érkeztünk az Ady életmű központi kérdéséhez: szimbolisztikus formájának problémájához, melynek csak tárgyunkat érintő részével sem foglalkozhatunk e rövid tanulmány keretei között.)

A deduktív verskezdet legtisztább formájától még nagyobb távolságra áll a *Rettegésben a falu*, olyannyira, hogy deduktív jellege csak alaposabb elemzés után mutatható ki. Kezdőképe önmagában tekintve, csak leíró elemeket tartalmaz, szimbolikus értelmet csupán a másik két szakasz sugároz vissza rá. Ilyenformán az első sorokból folyó dedukcióról szó sem lehetne. A második versszakban a költő nemcsak — sőt elsősorban nem — leír, hanem magyaráz. Különös eseményekről számol be: „... mindenütt Kémelek leszködnek a téli mezőn...” e miatt retteg a falu. Kik ezek a kémelek? Semmi esetre sem gondolhatunk a tisztaistváni állam kémjeire. Ez részint túl banális és semmitmondó volna, másrészt irreális, hiszen ez időben az organizáció még sokkal primitívebb volt. Kulcsot e szimbólumhoz a *Barangolás az országban*

című vers ad, mely néhány évvel későbbi, egy a forradalmat reális közelségbe hozó időszak szülötte.<sup>4</sup> Itt a hang sokkal konkrétabb, nyíltabb, a kísérteties feszültségű csöndre sokkal biztosabban következnek az oly régen várt robbanások, a múlttal való gyökeres leszámolás. Az általunk vizsgált vers csak távoli, sokkal kevésbé valós lehetőségként sejteti a holnapi derülést. Az új még alig megfogható, tudatossá nem vált, csak az elzsbabasztott érzés sejt valami különöset, minden megszokottal ellenkezőt. Bármennyire óhajtott is a jelen megváltoztatása, a csak sejtett új éppen megfoghatatlansága, körülménytelensége miatt egyúttal borzalommal is tölti el a falu népét, még félelmetesebbé teszi a mozdulatlan csendet, még inkább növeli a rettegést. Gondoljuk meg, hogy József Attila, aki pedig „tudatos jövőbe” látott, „komor feltámadás”-nak nevezi a forradalmat. Hogyne lett volna ez a múlttal való szakítást kívánók számára is minden kívánatossága mellett félelemmel teljes ennek az Ady-versnek születése táján.<sup>5</sup> Természetesen a versben Ady nem saját kétségeit akarja elsősorban leírni, sokkal inkább a tömegek tájékozódás nélküli új-várását és a magyar társadalmi viszonyok éretlenségét. Ezt a különös, borzongató új valamit szimbolizálják a havas mezőn a falura leselkedő képek, a megfoghatatlan titokzatos figyelő szemek. Az új azonban nem maradhat meg ebben a nem nekünk való, sejtelmesség és félelem körülvette állapotban. A tavaszi szelek derülésében határozott alakot kaphat, és végleg előzi a falu csendjét. Ha a vers egészét tekintjük, az első pillanatra teljesen deskriptív kezdőszakasz szimbolikus értelmé nyilvánvalóvá válik: a jelent elviselni már nem képes, a jövőt csak borzongató sejtéseken át érző tanácstalan magyarság szimbólumát adja a strófa. Ilyenformán a verset első pillanatra nem lehet deduktívnak tartanunk, hiszen az első szakaszában, illetve soraiban nincs megütközés az alapgondolatot felidéző és annak részét képező kiemelt részgondolat és szimbólum. Az egész vers szemügyre vétele után azonban ez a részgondolat vagy szimbólum kiviláglik már az első szakaszból, a kezdőképből is, az egész vers alapját képező gondolati-szimbolikus komplexum fényénél. Így mégis a deduktivitás bizonyos fajtáját fedezhetjük föl gondosabb vizsgálat után. Mindez rávilágít arra is, hogy mint költői módszer, az alapmotívum rögtöni expozíciója, és az ebből kifejlő szimbolikus elemek sora korántsem egynemű Adynál, minden egyes versnek külön gondolatvezetési, szerkesztési sajátága van, és csak viszonylagos helyességgel lehet típusokat, kategóriákat állapítani meg közöttük.

A *Ki látott engem?* kötetnek *Arat a magyar* című versét nem egy vonása rokonítja előző példánkkal. Tanúi lehetünk benne egy álló kép mozgásba lendítésének, és e kép szimbolikus értelmű kitérésének, hogy végül a szimbólum mögött a képszerűség el is tűnjék, és csak a vers végén idéződjék vissza. De ott már a kép, mely a vers elején csak a szimbolikus kifejezés lehetőségét tartalmazta, és azt a vers kifejlése során, mintegy visszavetülés következtében kapta meg, a csattanóval záródó utolsó strófában, mely az elsőnek variánsa, a szimbólummal elválaszthatatlan összeforrottságban tűnik föl újból, épp e variáció folytán. Ez természetes is, hiszen az az „idő”, mely az első és utolsó strófa közt „eltelt”, a szimbolikus átalakítás ideje. A versmenet sajátos dialektikája ez: a kezdő kép mint tézis, az egyedit mutatja be a maga képszerű valóságában; a vers második ízülete a harmadik szakasztól kezdve feltűnő szimbolikus értelmű reflexiók láncá, bizonyos elvontsággal az általánosság antitézisével szegezi szembe a nyitóképpel, fokozatosan távolodva a valóság képszerűségétől; a kétféle szemléleti oldal, egyedi és általános összecsapásaként jön létre a szintézis, mindkettőt magasabb fokon reprodukálva, egyszerre megszüntetve és megőrizve a záró-versszakban, mint a különösből. Hasonlítsuk össze részletesebben a vers nyitó- és zárószakaszát. „Most áll az ország, kuruttyol a béka” — így a befejező. Az elsőben még csak ez állt: „Árokban s délben kuruttyol a béka”. Az első sor adta a képet a vers elolvasása után, mikor a szimbolikus értelem retrospektív módon az első strófában is földereng, nem

<sup>4</sup> A *Népszava* 1912. október 3-i száma közölte.

<sup>5</sup> 1905. december 5-én jelent meg, szintén a *Népszava*-ban.

tarthatjuk másnak, mint az átokverte magyar táj és a türehetetlen magyar sors szimbólumának, annak a magyarságénak, mely mozdulni képtelen, s nem „várja sohasem a jobbat, Csak gonoszabbul mindjárt ne legyen”. Az utolsó strófa sokkal világosabban beszél: „Most áll az ország . . .”, a szimbólum egyértelmű, önmagából következő, s nem a versalakítás további mozzanatainak visszavetülése adja meg rejtett értelmét. „Csüggedt arató” helyett a záróstrófa „Minden arató”-t hoz, jelezve, hogy a mozdulni képtelenség, az egyhelyben topogó tétlen szenvedés csak a valóság felszínét mutató tények, és csak a sürgető türelmetlenség számára látszanak reménytelennek. A mélyben óriás erők munkálnak, a szétszórt „csüggedtek” szaporodnak, számukkal erejük és a tett lehetősége is növekszik. A harmadik sor csupán egyetlen szóban tér el: „(Csüggedt arató) Prometheusznak paraszt ivadéka . . .” helyett „magyar ivadéka” áll a záróstrófában. A „Csüggedt Prometheuszi ivadék” kifejezése annyira antinomikus, hogy formájában semmisíti meg tartalmát, hiszen a tűzszerző titánnal tartott rokonságnak a leszármazott heroizmusát és nem csüggedt voltát kellene jelentenie. A szimbolikus kép tartalmi és kifejezésbeli részeinek a lényeg megsemmisítését eredményező diszparát voltát (mely egyébként nem észellenes, hanem épp ilyen voltában lényeges valóságtükrözési funkciót hordoz, erre azonban itt nem térhetünk ki) a visszatérő változat már megszünteti, sőt konkretizálja is, kiemelve azt, ami a hazai valóságból a megoldás valós lehetőségét hordozza magában: a parasztot, aki a magyar Prometheuszá válhat. A negyedik sor így tér el: „Meg-meglopja rohanva a Napot”, és az utolsóban: „Reszket busong, gyűlöl s mégis — arat.” Minden művész akkor válik igazán nagygyá, ha művészetében felismeri és megmutatja a keletkező újat, a szükségszerűség folytán a pusztuló helyére állót, még akkor is, ha ez csupán csíráiban van meg, s a többség számára még nem tudatosodott. Természetesen nevetséges volna, ha Adyról szólván e verssel akarnók bizonyítani, hogy Ő megtette ezt. Egész életműve egyetlen hatalmas bizonyíték erre. Mégsem tudunk ellentálni a csábításnak, hogy a marxista esztétika főntemlített tételének egy verssor változott formájú visszatértekor jelentkező konkretizálódásra rá ne mutassunk. A vers megírásakor,<sup>6</sup> az 1912 tavaszi nekibuzdulás utáni helyzetben az ismét letiport magyarság „dehogyan várja sohasem a jobbat, Csak gonoszabbul mindjárt ne legyen”. De ez csupán a való egyik oldala, a pillanatnyilag érvényes kép, a mindenki számára adott, mely mögött a változásért és újért kiáltó erők jövőt formáló erejének egyre valóságosabbá váló valósága is meghúzódik, noha csak a művészi visszatükröződést megteremtő magasabbrendű műalkotáségyéniség számára megragadhatóan. Ám az utóbbi számára ezek az erők és fejlődési tendenciák a legfontosabbak, ezeknek művészi formálása az alkotás központi feladata. A formálásnak azonban ellentmondásos folyamatokon keresztül kell megtörténnie, hogy az adott társadalmi valósággal szembe ne kerüljön, meg ne hamisítsa azt, ahogy ennek a valóságnak egyszerűbb—felszíni és közvetettebb —, csak a műalkotáségyéniség által művésziileg formált, a visszatükröződés során megragadott elemei is a valóság kiélezetten ellentmondásos folyamatának részeit képezik. A valóság objektív dialektikájának művészi vetülete a vers szubjektív dialektikája. (Szubjektív az alkotó és az alkotás folyamata felől nézve. Számunkra, a vers olvasói számára, már ismét az objektíve dialektikus világ tartozéka.) Így válik érthetővé a fentebb elemzett versszerkezetben mutatkozó dialektikus menet, a két ellentétes jellegű szemléletmódból kiemelkedő magasabbrendű szintézis, az utolsó versszak és póén funkcióját is betöltő záró-sor, amely szimbolikus értelmének lényege minden látszólagos nagyobb szerepű reszketéssel, busongással szemben mégis az, hogy „Prometheusznak paraszt ivadéka . . . mégis arat”. Arat mindkét értelemben, konkrétan és szimbolikusán, (a versmenet dialektikájának legnagyobb vívmánya, mint már rámutattunk, hogy a képszerű valóságból eredő tárgyas jelentés szétválaszthatatlanul egybeforrasztotta a közvetlen szemléletmódon túlmutató szimbolikus ábrázolással), s e kettős értelem mindegyike egymást erősítve a jövő felé mutat.

<sup>6</sup> Megjelent a *Világ* 1913. július 13-i számában.

Érdekes összehasonlításként kínálkozik tárgyalt versünkhöz az *Ének aratás előtt*, mely az 1912-i „Véres Csütörtök” után jelent meg közvetlenül, és a szimbolikumanyag azonossága mellett annak kezelésében és a vers szerkezetében híven viseli e forradalmi megmozdulás hatásának nyomait. Az eladdig legnagyobb magyarországi proletár megmozdulás élményéből fakadó vers szerkezete sokkal egyenesvonalúbb, a vers már nem válik szembenálló erők küzdőterévé, hanem Ady teljes szívvel az egyik oldal szempontjából mutatja be a valóságot. Az egyezéseknél sokkal tanulságosabb és nagyobb számú eltérés főleg a megírás időpontjából nyer magyarázatot. Részletes egybevetésükre, sajnos, ezúttal nem térhetünk ki. Az *Arat a magyar-ról* összefoglalásul azt mondhatjuk: a lényeg megragadása benne úgy történik, hogy a szemléleti ellentétpár dialektikus föloldása a társadalmi valóság kínzó kérdéseit egyedül megoldani képes tett lehetőségét idézi, mint az ezt egyedül megvalósítani képesek konkrétan végrehajtott cselekvését.

### III.

Eddigi példáinkat azért szedtük egybe, hogy Ady legsajátosabb versszerkesztési módját bizonyítsuk velük. E szerkesztés legszembetűnőbb ismérve a dedukció, az a tény, hogy az Ady-vers legsúlyosabb, legtömörebb része az intonációs szintaktikai egység. E jelenség oly gyakori a költőnél, és Földessy Gyula felismerése annyira elfogadott az Ady-irodalomban, hogy fölőlesznek tetszik az érvek további sorolása. Hogy e versszerkesztési rend valóban általános tendencia-e Adynál, mely saját útján történt elindulásától utolsó verséig jellemző költészetére, e kérdés még nem eldöntött. Vissza kell térnünk rá fejtegetéseink során. Annyi azonban még nem valami alapos tanulmányozás után is nyilvánvaló, hogy az Ady-verseknek nemcsak kezdetük nyomatékos, helyesebben: korántsem az nyomatékos egyedül. Első igazi verseskönyvében, ahol pedig szinte minden vers éles-deduktív kezdetű, tehát a verskezdet a leginkább nyomatékos rész, igen sok költemény befejező során, helyesebben gondolati-képi-szintaktikus egységén is nyomatékot érzünk. Néhány vers címét ide jegyezzük, hogy semmi kétség ne legyen afelől, melyek befejezését érezzük ilyen módon kiemelve. Olyan versekre gondolunk, mint: *Mert engem szeretsz*; *Hunyhat a máglya*; *Léda Párizsba készül*; *Eltűzött a földem*; *Rettegtek az élettől*; *Bűgnak a tárnák*; *Add nekem a semeidet*; *Jöjj, Léda, megölellek*; *Maradhatok és szerethetsz*; *A Halál-tó fölött* stb. Természetesen az ide vonható példák számát játszva szaporíthatnók, noha csak az *Új versek*-ből és az utána következő két kötetből idéztünk címeiket. Ezeket a versbefejezéseket nem minden habozás nélkül nevezük poéneknek, még akkor sem, ha e szót visszajuttatjuk a műalkotások elemzésénél használt terminológia választékos szótárába, s nem elkoptatott és közönségessé lett értelemben használjuk, ahogy például egy vicc poénját szokás említeni. A poénnek Adynál kétségkívül nincs meg az a szerepe, mint — hogy e nemben a legismertebbre hivatkozzunk — Heinenél. Ez utóbbi gyakran a vers lezárásával az egész addig elmondottakat teljesen megsemmisíti, gyakran használva föl mások vagy öniróniával saját maga „hamis tudatá”-nak leleplezésére, az egyén és a társadalom közti föl nem oldható ellentmondásnak drasztikus megjelenítésére. Ha a poént ebben a heinei értelemben fogjuk föl, akkor teljesen egyetérthetünk Földessy Gyulával, aki megállapítja: „Ady nagyon ritkán dolgozik poénre . . .”<sup>7</sup>, bár e megállapítás meglehetősen pontatlan, ami arra vall, hogy Földessy maga is érezte: ezek a versek igen sok esetben kapnak nyomatékot, de nyomatékos voltak nem semmisíti meg a kezdések döntő szerepét a vers egésze szempontjából. Ennél tovább azonban nem ment e kérdés tisztázásában. Schöpflin Aladár mondja, hogy „. . . a poén nincs egészen száműzve az Ady versből. Rendszerint a vers végére teszi a legsúlyosabb szót, mintegy erős kondulással

<sup>7</sup> Földessy Gyula: *Tanulmányok és élmények* 134. l.



zárja le a verset.”<sup>8</sup> Példának a *Hazamegyek a falumba*-t idézi. Ennek utolsó sora: „Úgy alszom el örökre” a megnyugvás, a halállal összekapcsoló „örökre” szó ejti le a vers hangját a legmélyebre, kifejezve, hogy ami elől Ady a faluba menekülne, az ellen csak a halál ad menedéket, ami, ha menekülés ösztönét megszüntetni nem is képes, épp a lezárás kiemelt voltán keresztül érzékelteti mindenfajta „menekülés” kétes voltát. Így a poén természetesen nem marad meg egyszerű formai elemnek, hanem fontos tartalmi funkció hordozója lesz. Ady legrejtettebb érzését adja tudtunkra: semmiféle elbujdosás sem adhat menedéket neki, a városi bujdosónak.

A nyomatékos befejezés még egy típusával szeretnék foglalkozni. Ez esetekben a poén nem juttatja nyugvópontra a verset, hanem éppen azt emeli ki, hogy a lírai kifejezés nem tudott még szubjektív megoldást sem adni, és a versvég szinte visszakanyarodik az első sorokhoz. Így mikor Budapest szerencsétlen Thaiszait szabadítja ki a Pénz uralma alól, képzeletbeli menetben vezeti őket pogány tavaszi ünnepre, a varázst a poén töri szét (nem váratlanul; a vers képzeleti jellege az első pillanattól fogva nyilvánvaló, és a poént az utolsó előtti versszak elő is készíti), és a képzelet játéka még jobban érezteti a valóság lebírhatatlan ellenállását minden jobb szándékkal szemben. Visszatérünk tehát a kiinduláshoz. (*Thaiszok tavaszi ünnepe*). Hasonlóan nem lel nyugtot a költői képzelet az *Egy régi színész-lány*-ban, *Az Avar-domb kincsé*-ben, az *Ima Baál istenhez*-ben, *Az én koporsó-paripám*-ban. E versek mind befejezésükkel újra kezdődnek s szinte monomanikusan ismétlődnek. Ady művészete abban van, hogy ezeket az állandó ismétlődésükben valóságos érzéseket egy alkalommal rögzíteni tudta anélkül, hogy ismételt jellegük megszűnt volna.

A poén itt érintett két típusáról összefoglalóan elmondhatjuk, hogy az ellentmondó valóságtényeket bemutató vers akkor jut a kiemelt lezárással nyugvópontra, ha a versbe foglalt élmény valóságos kiindulópontjai közti ellentmondás önmagában hordja a szintézishez jutás valós lehetőségét. Ha tehát az élmény alapját adó ellentmondás a valóság olyan részterületéről való, melyben az ellentmondó oldalak harca csak egy általánosabb ellentmondás megoldásakor oldódhat meg maga is, úgy vagy ennek a perspektívának az idézése zárja a verset, vagy a lezárás világosan utal a „megoldás” nem valós voltára. Persze poén ez utóbbit is erősítheti, sőt erre külön típusa alakult ki: a csupán formailag lezáró, de tartalmilag nyílt kérdést hagyó poén.<sup>9</sup>

Főntebb szövegeink már a szakaszonkénti megismétlődő éles kezdésű Ady-versekről. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül most a minden szakaszt poénszerűen zárókat sem. Ezek strófáinak utolsó sora legtöbbször rövidebb a strófa többi soránál, s rímel eggyel a hosszabb sorok közül (ezt nevezi Földessy zökentett versnek),<sup>10</sup> vagy rímtelenül marad. A strófa megszokott ritmusából kikököntözött kurtított sor már magában is alkalmas a kiemelésre. Néhány verscím ezek közül: *Csak jönne más*; *A hajnalok madara*; *Júdás és Jézus*; *Örök harc és nász*; *Bihar vezér földjén*; *A Léda arany-szobra*; *A vörös nap*; *Tűnnek a lányok* stb. stb.

A poénnal zárt versek közt érdekes csoportot képeznek azok, melyeknek nyitászakasza utolsóként is visszatér. Ezeket tarthatjuk az Ady-teremtette versszerkesztés legtipikusabb eseteinek, mert bennük valósul meg leginkább a sűrített dinamikájú, tartalmilag és sokszor szimbólumanyagban is meghatározó kezdetből kibomló versszerkezeti mód, az intonált „téma” kiszélesítése, sok szempontú bemutatása és bővítése, s végül visszatérés a vers kezdetéhez, mely most már nemcsak kiindulópontja, de a líra különleges „logikájával” bizonyított tétele is a költő élményének, illetve az élmény mögött rejlő valóságnak. A lírai vers ilyen felépítése valóban hasonlít a zenei formákhoz, mint ahogy ezt Benedek Marcell jegyzi meg: „(Ady verseivel kapcsolatban) . . . zenei emlékeink is támadnak egy-

<sup>8</sup> Schöpflin Aladár: i. m. 171. l.

<sup>9</sup> Schöpflin is utal arra, hogy az Ady vers sokszor „nyitva marad”. I. m. 171. l.

<sup>10</sup> Földessy Gyula: *Az ismeretlen Ady*, 24–25. l.

egy Beethoven szimfoniáról, mely szívemarkolóan dörömböli vagy harsogja a mű főtémáját, hogy aztán ezer színben és változatban dolgozza fel . . .” „Sokszor, ugyancsak a zenére emlékeztetően, — változatlanul vagy csekély változással, — megismétlődik az első versszak.”<sup>11</sup> E finom megfigyelést megkíséreltük az egyik ily típusú Ady-versen konkretizálni, és meglepetéssel láttuk, hogy a zenei formákkal vont párhuzam részleteiben is mennyire megállja a helyét. Szemügyre vett versünk *A Halál: pirkadat*, szimbolikus értelmének mélyén meghúzódó alapgondolata, hogy vannak az életnek olyan pillanatai, amikor szinte fókuszba gyűlnek mindazok az élmények, gondolatok, érzések, melyek a lét lényegét adják, az ember életének legfontosabb, szubsztanciális részét. E pillanatokban fejlenek ki énkünknek legelrejtettebb tulajdonságai, ébredünk tudatára saját magunk teljességének. A leglényeg megragadására oly erőfeszítéseket tevő Adynak különösen hatalmas pillanatok ezek, ihletett pillanatok, az élet fordulói, amelyek magasabb fokon újítanak meg bennünket. Így kell értelmeznünk a halál versbeli említését is: az ilyen rejtett lényeg megnyilatkozásakor bizonyos értelemben meghalunk és föltámadunk. Közeli rokonságban van e gondolati-érzelmi komplexum Goethe „Stirb und werde”-jével és Ady-nak oly nagy szerepű élet-halál egybefolyását valló hitével, minthogy rokon azzal a közhiedelemmel is, hogy a halál pillanatában egész életünk leperog előttünk. Ennyi az alapgondolat, mely kapcsolódik egy bizonyos hangulathoz, a vers atmoszférájának meghatározójához és egy szimbolikus motívumsorhoz, a vers formakészletének forrásaihoz. A formai készlet a szerkesztési móddal válik teljessé, és minket is ez utóbbi érdekel elsősorban. A kétsoros szakaszokból álló vers első sora („Szám ízt nem rontom, hagyjatok . . .”) egyrészt a széles Adys verskezdő gesztus (éles kezdés), másrészt alapmotívuma annak a szimbólumsornak, mely végigvonul a versen, és a főtebb meghatározott fundamentális gondolat értelmében visszaidéző életlényeget adó emlékeket mint ízelet érzékelteti. A halál pillanatában felidézett élettelenség mint a költő szájában végig ízelt ízoroszat jelenik meg. Az első strofa második sorában tömör megfogalmazását kapjuk az alapgondolatnak: „Most, a Halál előtt, most vagyok.” E sort bátran nevezhetjük a vers főtémájának. A következő szakasz mindkét sora a főtémának mondott sorhoz kapcsolódik, tartalmilag vagy forma szerint. Mindkettő a „most” szóval kezdődik, csakúgy, mint a főtéma. Az első az alapgondolatnak már nem oly tömör megfogalmazása, a főtéma variánsaként hat („Most, most e pillanatban élek . . .”); a második tesz először említést a visszaidéződézeletről, mely szimbólum a vers egészét átfogja. A második szakasz első sorát a vers melléktémájának, a másodikat zárótémájának foghatjuk fel. Ezután következnek a feldolgozási rész: a témákban summázott gondolatok kifejtése, az ízelmény egységek felsorolása. Bármennyire nem akarjuk a szonáta-formával való azonosítást túlfeszíteni, a verset lezáró két szakasz szinte követeli, hogy reexpozióként magyarázzuk őket. Az utolsóelőtti első sora az íz-élmények felsorolásának lezárulta után összefoglalja azokat, mint az expoziósi szakasz zárótémájának visszatérő variánsa: „Izzel, illattal tele a szám . . .”, míg a második sor a kettős „most”-tal a melléktéma reexponált variánsa. A bevezető akkord és a főtéma változatlan formában summázza a verset. Érdekes megoldás a vers a deduktivitás szempontjából is. Az első sorból történik a szimbolikus anyag dedukciója, tehát inkább a forma felé eső elemeké, míg a gondolati részek, a tartalom felé esők, a másodikból nyerik dedukciójukat. Ilyen szétválás nem ritka Adynál. A hasonló szerkezetű *A tavasznak alkonyata* még kódával is el van látva. Természetesen minden kezdőszakaszát végén megismétlő versben nem lehet kimutatni a szonátaformával egyező szerkezetet. De a művészetek e két területéről adódó szerkezeti párhuzamosság elgondolkodtató, és alapos vizsgálatot igényelne, különösen, mert az egyező vonások száma bizonyos szaporítható.

<sup>11</sup> Benedek Marcell: i. m. 277—278. 1.

Talán kissé túl soká időztünk a poén szerepénél és jelentőségénél. Ez mégsem jelenti azt, hogy módosítani kellene az Ady-versek szerkezetének elsődlegesen deduktív voltáról mondottakat. A súlyosított verslezárásoknak azonban nem szenteltek kellő figyelmet az Ady-kutatók, különösen annak a minőségileg új funkciójuknak nem, melyet a költő pályájának utolsó szakaszában töltenek be. E kérdésre még vissza fogunk térni, most azonban az egyes példák felsorolása után kísérletet kell tennünk az éles-deduktív kezdésnek mint Ady első nagy alkotó periódusára általánosan jellemző versszerkesztési tendenciának a költő egész életművén belüli elhelyezésére.

A szimbolikus forma a valóságos és stilizált élményeket, víziókat, hallucinációkat kiemeli egyszeri és egyedi voltukból, gondolati és érzéskomplexumok művészi egyenértékévé alakítva őket, így akarván eljutni a jelenségtől a lényeg, a legbenső felé. Természetesen az egyedinek általánosítása vagy a szubjektívnek bizonyos mértékű objektivizációja csak úgy mehet végbe, ha az egyedi-szubjektív már eleve nagy nyomatékot kap, ha már bemutatásakor érződik, hogy itt nem teljesen egyediről, hanem az egyedi és általános között helyet foglaló valamiről, filozófiai terminussal jelölve: a különösség kategóriájába tartozóról van szó. Aligha lehet kétséges, hogy a verskezdeteken érvényesülő nyomaték a vers érzelmi-gondolati élményét megjelenítő szimbólumnak a különösségbe történő emelését hivatott szolgálni. Az egyedinek különössé tétele, vagyis olyan alakítása, mely az általánosság mozzanatát közvetlenül megszünten is megőrzi, csak akkor maradhat meg a művészet területén belül, és nem lesz testetlen eszmévé, ha az alakítás egyúttal érzékletességének fokozását is jelenti. S a művészet ama elsődleges feladatát, hogy a keletkező újat állítsa az ábrázolt világ közép-pontjába, is csak a különösnek segítségével oldhatja meg, hiszen az új mint egyedi lép fel, ugyanakkor már ebben a formájában is általános jelentőségű a művészet számára. Ezen ellentmondást csak a különösség, mint a művészet központi kategóriája képes feloldani.<sup>12</sup> Az éles verskezdés a szimbolikus ábrázolással szorosan összefüggő, csak annak alapján kiteljesíthető versalakítási módszer, — a valóságélmény általánosíthatóvá mélyítésének eszköze. Ady verseinek tartalmát képező újszerű magatartás azzal is megerősítést kap a forma területén, hogy ezt az újszerű látásmódot és reakciót, mely a valóság átfogó kritikáját tartalmazza, az egyes versek felfokozott intenzitású nyitása mint e magatartás általánosságát emeli a valóság művészi szervezését szolgáló lírai élmény különösségébe. A verskezdetek Adynál mindig a versnek a közvetlen tárgyi valósághoz legközelebb eső részei. (Persze ezt csak Ady egész költészetén belül, viszonylagosan kell érteni.) Ez az élethez rögzítettség nagy nyomatékkal súlyosbítva teszi lehetővé az élménynek az elszigetelt egyediségből a különösségbe történő transzponálását. Felfogásunk szerint ez az Ady-versek legszembetűnőbb szerkezeti sajátosságának legfőbb, általános funkciója és magyarázata. Természetesen ezen belül vannak egyéb funkciói is.

Sokszor rámutattak már Ady forradalmi tudata, és az őt körülvevő társadalmi valóság ehhez mérten csak igen csekély forradalmi potenciálja közti ellentmondásra. Erre nekünk is hivatkoznunk kell, különösen a háborús korszak verseinek tárgyalásakor. Mivel kortársait messze megelőzi, e tény maga után vonja, hogy a költőnek állandó hasadtságban kell élnie, hasadtságban még saját magával is (ez egyébként számtalan művön mutatható ki), hogy elszigeteltségét, legalább is forradalmár énjének elszigeteltségét oly mértékben áttörje, mely elkerülhetetlenül szükséges az egyéniség széthullásától való megmeneküléshez. Ennek az áttörésnek legnagyobb része verseiben úgy megy végbe, hogy a valóságot saját énjéhez hasonítja, vagy más nézőpontból tekintve a dolgot, saját énjét objektiválja társadalmi való-

<sup>12</sup> Vö. Lukács György: *A különösség mint esztetikai kategória*. Bp. 1957. 141—142, 172. l.

sággá. Egyszerűbben kifejezve: a forradalmi erőket a valóságosaknál magyobbaknak mutatja, saját képére alakítva ezzel a valóságot. (Hogy ez mégsem vezet a társadalmi összkép meghamisítására, — ez oly kérdés, mely túlnő fejtegetéseink keretén, és így tárgyalásába nem bocsátkozhatunk, csupán annyit jegyzünk itt meg, hogy Ady a nagy realisták ama közös tulajdonságát mutatja, hogy a valóság szerteágazó extenzív totalitásából a születő újat ragadja ki, emeli művei intenzív totalitásának középpontjába, a műalkotás belső arányain keresztül juttatva kifejezésre, hogy a történeti fejlődés vonalának szempontjából melyek a leglényegesebb előremutató elemei az összvalóságnak.) Rögtön szembetűnik a verskezdetek éles voltának a valóság művészi átformálásánál játszott szerepe: a forradalmi erők megnyilatkozása minden élesen felcsapó nyitó sorban és képben. Itt kell megjegyeznünk, hogy az éles verskezdeteknek nemcsak Adynál van ilyen, a valóságnak a műalkotás és a művész tudata szempontjából átalakító szerepe. Berzsenyi Dániel, akinek versnyitási módja leginkább rokon Adyéval a magyar irodalomban, a valóságról alkotott illúzióinak fenntartására használta nagyerejű képeit, melyeket Kölcssey polgárosult-racionalista esztétikájával dagályosoknak bélyegzett. És Kölcsseynek a maga szempontjából igaza volt, ez a stílus és képhasználat a bomló feudalizmus válságmentességének illúzióját voltak hivatva fenntartani. Persze csak ebből a szempontból nem ítéltjük meg végső érvénnyel őket, és Kölcssey bírálatát joggal tartjuk egyoldalúnak. Adynál egészen más illúziókról van szó: a haladás táborának gyengeségeit és belső meghasonlottságát kell hittel pótolni, hittel a szükségszerűségben, meg abban, hogy lehet népes zsinatokat dobolni, és seregek élére parancsolni a költőnek „Hangos Dózsát és szopora Jacques Bonhommeot”. A forradalom, mint a magyar történelem folyamán nem egyszer, irodalmi térre szorult, de itt oly konzekvenciával és radikálitással ment végbe Ady lírájában, ahogy a társadalmi valóság talaján még maga a költő sem remélhette. A valóságos életért a mű csak keserű pótlékot jelenthetett, a versben vívott forradalomnak mindent el kellett árasztania, hogy a realitás illúzióját megadhassa a költőnek. A versek élén robbanó hang a zsinatok dobpergése.

Harmadikul vehetjük a verskezdetek funkciójának sorában azt a szerepüket, melyet a kifejezés terén lezajlott Ady vezette forradalomba vittek. Számunkra már aligha elképzelhető az a hatás, amit az Ady-versek tettek a XIX. század utolsó harmadának akademizmushoz és epigonizmushoz szokott olvasóközönségére. Ezeket, a Gauthier-vel szólva, száz kényelmes bütöök által taposott lapos ütemeket kellett áttörni mondanivalójának újszerűségével az új korszak költőjének. Ám ez csak a formában, kifejezéseiben is forradalmat hozó módon történhetett. A költő tudta: verseinek mondanivalóját csak úgy képes elfogadtatni más ízlésű olvasóival, csak úgy kényszerítheti őket versei olvasására, ha már az első sorban, első képben valami megdöbbentőt, biztos hatásút mond. Számunkra, akik nem hoztunk magunkkal konzeratív élet- és irodalomzsemléletet, akik többszörös irodalmi forradalmak után, ezeknek ösztönös vagy tudatos bennünkregzésével olvasunk verset, az ilyen verskezdeteknek már bizonyára nincs meg az a hatása, mint volt a kortársakra. Ez azonban nem homályosíthatja el a költő érdemeit a forma megújításának ezen a terén sem.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Földessy Gyula ezt a szerkesztési módot a protestáns prédikációk, Ady gyermekkori templomjárásainak emlékeivel magyarázza. A prédikáló pap is előre bocsátja a magyarázandó bibliai textust, s aztán fog annak részletező boncolgatásába. Karácsony Sándor nyomán, véleményének alátámasztásául említi a gyakori bibliai mottókat az Ady-versek előtt. Földessy: *Tanulmányok és élmények*. 135. l. Ez az eredeztetés bizonyára Földessy túlpszichologizálásra hajlamos módszerének egy példája. Az ilyenfajta kezdésekhez, mint forradalmian új költészetének többi vívmányaihoz is hosszú küzdelmek során jutott el Ady. Az *Új versek*-et megelőző két kötetben nem fordulnak elő, márpedig a templomi emlékek sokkal korábbiak. A bibliai mottók is csak *A menekülő Élet*-től sűrűsödnek, mikor pedig az éles kezdés szerepéből veszteni kezd.

Az eddig elmondottak Ady első nyolc verseskötetéből vették példáikat, az *Uj versek*-től a *Ki látott engem?*-ig. A most következőkben a háború alatt írt versek két köteté: *A halottak élén* és a poszthumusz *Az utolsó hajók* fog szerepelni a versszerkezetek szempontjából. Néhány e körbe tartozó probléma kapcsán szeretnők bizonyítani, hogy ezen alkotói korszak a megelőzőtől sok tekintetben különböző problémákat vet fel a valóság lírai ábrázolásának a módszerében, egyaránt tükrözve az alkotó és a megformálandó objektivitás (a líra műfaján belül ez úgyis szétválaszthatatlanul egybefonódik) jelentős megváltozását. Az éles-deduktív kezdés, az Ady vers legszembetűnőbb szerkezeti jegye, mely addig általánosnak mondható tendencia volt, most már korántsem kap olyan széles érvényesülési teret, és ha szerepel is, erős változáson megy keresztül. E folyamattal párhuzamosan másfajta szerkezeti formák jelentkeznek, melyeket igyekszünk számba venni.

Elsőül a deduktív szerkesztés elbizonytalanodását szeretnők bemutatni egy vers elemzése során. A *Rémnek hangja* tipikus esete annak a versnek, melynek ugyan van kezdőképe, ám ebbe a képhe és az azt megjelenítő szintaktikai egységbe nincs belepréselve az egész költemény, hogy azt onnan sorról-sorra keljen a költőnek kibontania. A háború keltette döbbsen borzongás szülte a vers.<sup>14</sup> A magyarság akut, rég vajudó problémáinak a háború még élesebb profilt adott, egyszerre jelentkezett mind, még megoldatlanabbaknak látszottak, és tömegük, valamint megoldásuk hallatlanul nagy szüksége megdöbbsentette Adyt és mindazokat, akik ilyen vagy olyan módon Ady küzdőtársainak számítottak. Megdöbbsentek, és meg is zavarodtak. Hogy a XX. században az ember képes legyen ilyen fürtelemre, az a megelőző évtized minden baljóslatúsága ellenére is elképzelhetetlennek látszott a Szellem erejében valamennyire is hívők számára. Ennek az önmagát meghatványozó kuszaltságnak, világos, egyértelmű választ meg nem engedő áttekinthetatlenségnek vetülete a vers. Annak a nagy „Éjjel”-nek, melyben „Minden Külön össze-zsibolygott, S mégis mindenek szét-szakadtak. . .” A nyitókép teljesen a köznapi realitás talajából nő ki. A vonatok és kutyái zaját hallja a költő. Talán egy álmatlan éj szülte a vers: Ady a külvilág hangjelenségei és saját gondolatainak menete között próbál összefüggést teremteni a szimboliztika segítségével. A nyitóképben a külvilágot két egyszerű mondatban vázolja fel, és ehhez kapcsolva látjuk a kusza világot, ahol „az éjnek megnőtt a hangja” és a „Rém” ezer hangon szól. Igen természetes, hogy a valóságból fakadó élmény, a nyitókép a szimbólumSORBA való minél simább átmenet lehetőségével került a versbe. Nincs, és Ady költői gyakorlatát tekintve nem is lehet egyéb szerepe, mint a belső lelki élményt kifejező szimbólumSOR indukálása, tehát bevezetés. Nem vitás, hogy az élmény, a belső zavar kétségbeesztő érzése sokkal korábbi, mint a külvilág hangbenyomásainak érzékelése. Nem lehet kétséges az sem, hogy a vers létrejött a két élmény közül melyiknek köszönhető elsősorban. Mégis, úgy ahogy előttünk áll, a vers a két összetevő közös eredője, megszületéséhez mindkettőre szükség volt. E két összetevő diszharmóniáját kiküszöbölendő, a valóságélmény és a szimbolikus kifejezés közti űr áthidalására Ady az előbbi bizonyos fokú stilizálását hajtotta végre. Így lett a gőgös jelzője a „bús” melléknév, és cselekvését ezért jelöli a „nyi” ige. Mindkét szóhasználat meglehetősen adys. Ám ha a valóságélményt kifejező kép ezzel az áthasonítással közelebb került is a vers további részeinek szimbolikus világához, a lelki élmény és a kifejezésére alkalmas külvilági hangbenyomások között az átmenet simább, zökkenőmentesebb lett is, a hangváltás, a szemléletmódok fölcserélése (stilizált valóságglátás helyett szimbolikus megjelenítés) visszahat a kezdőképnek a kezdőSORRA tett benyomása tekintetében, nem tudjuk azt önálló nyelvi-látásbeli egységként, biztos hangütésként felfogni.

Ez az elemzés a másodrendű elemek egymáshoz való viszonyát próbálta tisztázni, s ha most már azt kérdezzük, miért járt el Ady éppen így — ő, aki verskezdetéibe egész robbanó

<sup>14</sup> A *Nyugat* közölte 1917 januárjában.

dinamikájú költeményeket tudott sűríteni, nem felelhetünk másként, mint hogy a belső zavar, egyértelmű szemlélet hiányának kínzó élményéből született vers élén nem állhat szilárd hitet vagy ennek legalább önszuggesztíóval megszerzett művészi egyenértékét megkívánó éles-deduktív hangvétel. Ez a belső élményt teljes és feloldhatatlan ellentétbe hozná a vers formájával.

A költő nemcsak művészi ösztönével érezte, de teljes tudatossággal tudta, hogy ez időben, a belső biztonság és külső remények vesztével a dedukciós kezdés időszerűtlenné vált. Ezt szeretnők bizonyítani a most sorra kerülő versekkel. Első példánk, A „*Dies irae*” a régiekre emlékeztető éles nyitási, egymásra kopogó egymondatos parancsok sorozata, a parancsoló, támadó költő széles gesztusai. Ám ez csak vágyalomként, öniróniával megtűzdelve tűnhet föl ebben az időben. „De szép volna ez néha szépnek”. De csupán a nosztalgia nem idézhet föl ilyen biztos hangot a progresszívításnak jobban kedvező letűnt időből. A múlt felé vágyakozásnak, még ha ez a harcos múltat jelenti is a behődülésre vagy passzívításra kényszerítő jelennel szemben, ilyen ereje nem lehet. Hogy ismét így tudjon verset kezdeni, az erők megfeszítésének ezt a képét tudja élénk állítani, ahhoz Adynak a megpróbó jelenben is megőrzött „babonás hitére” volt szüksége igazában, prófétai szerepében. Igazát csak később és későn fogják felismerni, talán csak a katasztrófa után, de bármennyire pusztába kiáltó szó is váteszi szava, neki meg kell maradnia annak, aki volt:

De én már mégis így maradtam,  
Fél-élő, de egy szakadatlan  
S megférhetetlen síri katlan.

Ami egykor a támadó demokratikus erők élén vezérkedő költőnek tömegrohamok erejével ható sodró lendületű versnyitása volt, az most a forradalmár hitét szinte az öncsalásig őrző és harcos időket visszavágó meg nem értett vátesz pillanatra fellobbanásává lesz, amit az egész versen végigvinni természetesen nem tud.

*Piros gyász ünnepén.* A nagy adys „feddő énekek” harcos felháborodottságú hangján kezdődik a vers, hogy a második szakaszban a költő saját versének nyitósorait mintegy kívülről szemlélve, újra kezdje versét, de egészen más hangon:

„Lám régi hű, dühös dalosotok,  
Én lelkeim, most így kezdi a nótát,  
Meggulladtak még sikolyaim is,  
Sűrűsödnek a nem-kívánom órák.  
Nem magam féltém: ifjú bennetek.”

Az ifjúsághoz szóló márciusi vers azonban nem prédikálhat fatalizmust, bármennyire sűrűek is a költő „nem-kívánom” órái, és a fiatalság hite akármennyire ingatag.

„Hitekét tépni? Nem, ezt az Adyt  
Nem fogja látni se barát, sem ellen,  
Itt, lelkeim, itt tielőttetek  
Szívetekben, e barátságos helyen,  
Nem lehetek, míg élek, bátortalan.”

Kemény ökölcspással zárul a vers:

„Ki fog csordulni a magyar kehely,  
És negyvennyolc óta is fog az átok.  
Jól átkozatok és jól készüljetek.”

A *Piros gyász ünnepén* két, a késői Adyra jellemző verskezddő típus ötvöződését mutatja. Az első a deduktív természetű kezdésnek a vers egészétől bizonyos fokú különválasztása azzal, hogy a költő hangot változtatva a nyitósorokat a vers további részeinek tárgyává teszi, leginkább a korábbi idők szimbólumává alakítja őket, amikor a robbanó erejű kezdés olyannyira a sajátja volt. (Erre már láttunk példát A „*Dies irae*”-ben.) A másik verskezddési típus a fordítottan deduktív kezdés. A vers itt pesszimista hangon kezdődik, hogy a végén nagyívű crescendo lezárásaként, mint ebben a versben, vagy anélkül, egyetlen sorba vagy szakaszba sűrítse a kezdet csüggeteg hangulatával homlokegyenest ellenkező végső rezolúciót, mely mindig optimista vagy legalább a küzdelmet még a jelen kimondhatatlanul súlyos viszonyai között is vállaló. Fordított dedukciójának nevezhetjük ezt a típust, mert a záróstrófa vagy sor tartalmilag a régi deduktív kezdetnek felel meg, ha formai tekintetben ellentéte is azoknak.

A *Bóviskolván lehajtott kardomon* A „*Dies irae*”-t folytató és annak költői magatartását magyarázó vers. Már kezdősorai is arra utalnak, hogy a költő mostani életérzésének éppen ellenkezőjét tartja énjéhez illőnek. A második versszak számunkra különös érdekességű: ebben ugyanis szavait, régi kemény szavait szeretné, úgy mint egykor, rohamra sorakoztatni; tehát szimbóluma anyagát saját költői gyakorlatából veszi, kulcsot szolgáltatva ezzel költészetének hangváltoztatásához. E vers is bizonyítja: Ady teljesen tisztában volt ennek a változásnak történelmi gyökereivel, az új helyzetre adható költői reakciónak még a kifejezési forma olyan elemeire, mint a szavak, képek történő visszahatásával is. „Hős régi szavait, vitézeit” sorakoztatná itt „kemény attackban”, ha lehetne, ám ezt a megváltozott valóság nem engedi, és ha ezzel nem számolva mégis megtenné, akkor — a költő ezt nagyon jól tudja — üres modorosság, a valósággal szemben álló frázisos, nagyképű szájhősködés lenne az eredmény. Bármennyire igyekszik Ady megtartani a korábbi évek forradalmi lendületét, mint a valóság és önlelkének változásait hűen követő lírikus, nem hazudhat optimizmust, harci kedvet a háború megzavarodottságot és iszonyatot hozó idejében, mely őt sem kímélte meg. Ezért nem tudja vitézeit, régi szavait rohamra küldeni. „Most másé a vér” — más hatalmak szereztek érvényt akaratuknak erőszakkal, rabul ejtve ideig-óráig az emberi lelkeket, s a költő régi szavai, mint hősök üresen hagyott nyergű lovai, céltalanul futnak. Ha megnyergeli is lovát s a régi szavakat idézi, rögtön mögéje ül a sötét Gond a szavak és a valóság ellentmondásaként. A sötét Gond, aki a szavaknak szintén fejedelme, mint a költő, de kisebb nálánál, mert az ő igazsága lesz végén a győztes. Ami töretlenül maradt meg benne: hite önmagában, bármi történjék körülötte. Így engedi a világot futni, mert tudja, hogy az vissza fog futni hozzá, az általa hirdett igazsághoz, bocsánatért esdve, szegyenkezően. Ez teszi majd ismét igazzá a világot, s a költő mint igazi nagyhatalom, a történeti igazság képviselőjeként fog itélkezni.

Néhány, a háborút megelőző időszak verseire jellemző formai-szerkezeti elemnek e korszakbeli változott előfordulásával szeretnők aláhúzni Ady költői eszközeinek az új helyzet hozta megváltozását. Fejtegetéseink első részében ejtettünk néhány szót azokról a versekről, melyek szakaszonként újabb s újabb kezdést hoznak, az első sor lendületét a vers egész folyamán megtartva. Ilyen versek közé soroltuk az *Uj vizeken járok*; *Menekülés úri viharból* stb. darabokat. Ennek az éles kezdést hatványozó versvezetési módnak távoli visszhangja az *Emlékezés egy nyár-éjszakára*. A háborús élmény döbbenete gyors villanású képek sorozatában nyer alakot. A vers tulajdonképpen csak a „Különös, Különös nyári éjszaka volt” állandó, bár nem szabályos visszatérései által oszlik szakaszoknak minősíthető egységekre, de ezeknek az egységeknek meghatározott strófászerkezetük vagy rímképletük nincs. Az első három szakszon át villannak föl a sarkaiból kiszakított világ, a megbomlott élet képei, mindig megújuló erővel, mintha a szörnyű élmény képi visszaadására a látomások bármily hosszú sorolása is elégtelen volna. Az egymás után feltűnő víziók, víziószerű élmények sorában bizonyos rendszer érvényesül. Az első strófa tisztán transzcendentális képeket hoz, a döbbenet okozta élesnyitású kezdőkép után a végítélet látomását festve. A második világa már emberközeli. **Az otthoni életben egyszerre bekövetkezett vészjtűslő események sora, a megelőző víziókhoz**

hasonlóan, csak villanásokban élénk idézve. A harmadik stófa az emberi világ második szakaszbeli egységére helyett a megbomlást az általánosabb szemléleten keresztül érzékelteti, hogy ezzel el is veszítse a közvetettség hangját, ami a külvilág jelenségeinek ábrázolásához szükséges, még akkor is, ha e jelenségek szimbolikus-víziószerűek. A harmadik stófa végéig Ady éneke csak áttételesen szólalt meg a külvilág jelenségeinek szimbólumokban történő átfogalmazásakor, de e szimbolikus képek mégis annyira tapadtak a valósághoz, hogy ha elénkállításukból következően sejtethetjük is megalkotójuknak az általuk hordozott valóságélmény iránti állásfoglalását, a költő még rejtve maradt műve mögött. A háborús időszak súlya sokkal inkább nehezített Adyra, semhogy saját reakcióit a közvetettség ilyen fokán elmondani képes lett volna, s ne kellene folyamodnia a képszerű külvilági valóságábrázolásán túl saját belső érzéseinek, természetesen szintén szimbolikus megjelenítéséhez. A tárgy és a költő éneke, valamint az adott kor viszonyait tekintve az ábrázolás e módja szükségszerű. Így válik az újra meg újra felvillanó borzalom és borzongáskeltette rövid-éles képsor már elégtelenné Ady számára a külső és belső valóság ábrázolásához, és ezért kerül sor a harmadik stófa után először reflexív, majd saját maga és korának viszonyára rávilágító stófákra, melyek már természetesen nem hozzák, nem is hozhatják meg az éles stófakezdést, mint az első három szakaszban. E versben megfigyelt jelenség is arra mutat, hogy az állandóan megújított élesen felcsapó kezdés e korban nem tudja biztosítani a valóságábrázolás teljességének formai keretét, ha tehát vissza is tér egy-egy versben azon végig nem vihető, és a versmenet során előbb-utóbb meg kell, hogy törjék.

Az éles verskezdési mód ilyen áttörése jellemző *Az utolsó hajók*-ra is. Saját régi énjét villantja föl a tágas levegőjű kezdősor, de a nyitóstófa három tagú, fokozatosan leszálló jelzősorának decrescendójával („fáradt, hullámtalan, holt”) megtöri az éles kezdés lendületét, amit az utolsó sor ismétlődő makacssága sem tud erejében visszaállítani. A második stófa megpróbál újra kezdeni ugyanazzal a szóval, mellyel az első szakasz, hasonlóan a régi szakaszonként újló éles kezdésekhez, ám a szakaszok második, rövidebb sora, mely az elsővel rímelt és összetartozásuk ezzel nyomatékot kap, miként bizonyos fokig az első stófában is, itt is megtöri az első széles ívét, enjambement-al folytatódva a hang alászáll, hogy a negyedik sor minden szárnyalást letörjön: „Gaz fátumok másként akarják”. Az ezután következő szakaszokat megnyitó erősebb hang az elkeseredettség, a „hetyke utálat” megnyilatkozása, melynek ebben a korszakban a legtöbb éles jellegű kezdést köszönhetjük. A két zárósor, bár formailag nem poén, nem szól a kemény verszárások hangján, tartalmilag a kezdősor ellentett képét hozza, s mivel az egész verset egy nagy ívű decrescendo jellemzi, mely a befejezéssel jut mélypontjára, e mélypontot az egész lehajló ív összefoglalásának tekinthetjük, s ezzel körülbelül a poén rangjára emeltük a verszárást.

A szakaszonként megújuló éles kezdés, mely itt a régi idők formai vívmányainak reminiscenciájaként ismét feltűnik, ha töredékesen is, nem eredményezi a korábbi korszakban írt versekből nyert tapasztalatok alapján elvárt, magas feszítettségű költői hangot. Éppen ellenkezőleg. A stófánként újra és újra próbálkozó éles hang állandó megtörése csak még jobban aláhúzza a versmenet lefelé tendáló irányát. Itt tanúi lehetünk valamely formai elem eredetivel ellenkező tartalmi mozzanatok kifejezőjévé válásának, és annak, hogy ez a tartalmi fölcserélődés miként hat vissza a formára. E formai típusnak a háborús korszakhoz idomuló ellentét esete is feltűnik *A Mindent hurcolva* című versben. A valóság összes mozgásainak saját belső éneke alkotórészeikénti megélését szimbolizáló, s e tény súlyos nagyszerűségét is kifejező vers mindhárom szakasza végén a „Minden” szót és fogalmat magában foglaló megújuló poént találunk. A harmadik, a zárószakasz és így az egész vers poénja a legnagyobb nyomatékú, s ez a két megelőző szakaszszárás bizonyos tragikus kényszerűségével szemben teljes tudatossággal, a költői teljesség épp ezáltal törő megvalósulásának fölismerésével vállalja a „Minden hurcolását”, megélését és költői objektíválását, túl a „kell” belső parancsán, mely ezzel nyerte minőségileg magasabb fokra emelését.



Vegyük most már szemügyre a tisztán fordított deduktivitású verseket. Az *Ijjúság babonás hitével* címét az utolsóelőtti sor adja, rámutatva a költőnek ama szándékára, hogy versének végét tartja leglényegesebbnek, a költemény szerkezeti egységeinek nyomaték-hierarchiájában magasabb fokon állónak. Kezdőképe teljesen híjával van a szuggesztivitásnak, s még egy közbehelyezett kérdéssel is a kezdés bizonytalanságát hangsúlyozza:

„S vajon szabad volna-e halmom,  
És most meghalnom szabadna éppen?”

Van-e egyáltalán értelme a költő makacs kitartásának a Tegnap mellett, mely szemben a Mával a Holnapot idézi? Ez a Holnap azonban annyira megfoghatatlanná, bizonytalanná lett ebben az időben, hogy sokkal biztosabb fogódzót ad a Tegnap, melynek megélt harcaihoz való hűség igazibb támpontot nyújt a Ma tagadásához, mint az elkövetkezendő idő bármiféle víziója. Ha a régi Ady iránti töretlen hűség már nem ésszerű, túlhaladott, úgy e hűségben egyedül lehetséges életformát fellelő költő élete is feleslegessé vált egyszersmindenkorra. Igen természetes, ezek a kérdések felőtlenek oly valakiben, aki tudatosan vállalta, hogy a társadalmi valóság egészének tükré legyen, s most e valóságot bárgúnak, emberül tévedtnek látva megriad: vajon nem tévedek-e én is, ha a magam belső felismerésére alapozottan a fölszíni valóságtól annyira különböző lényegvalóság mellett tartok ki hűséggel? Úrrá lenni az elszigetelődő, Tegnap-örzésével magára maradó költő és a „sok”-ak közti, most föloldhatatlannak tetsző ellentmondáson annyival nehezebb, mert Ady egyetemes jelentőségűnek azáltal tudhatta magát, hogy épp e tehetetlenek, még szépen sírni sem tudó koldus-sokaság fájdalmának, vágyainak legbensőbb törekvéseinek adott hangot, csak halvány sejtéseiket emelte páratlan tudatú jövőbelátássá, és mikor már a költő egész életre összeforrt a gyökeresen demokratikus megújulással, a társadalmi valóság cserbenhagyini látszik tendenciáinak legélesszeműbb felismerőjét, kinek hite éppen a sokaság valóságformáló erején nyugodott, ezen az alapon érezhette magát ezrek élete summájának. Természetesen az a tény, hogy a társadalmi fejlődés során megteremtődnek egy forradalom objektív feltételei, ám ezeknek megfelelő szubjektív feltételek egy hatalmas erejű forradalmi lírán kívül hiányoznak, rámutat Ady költészetének központi jelentőségére az adott viszonyok között, de ugyanakkor szükségyszerűen tételezi ennek a lírának meg nem szakadó ellentmondásos voltát a valósággal. Ez a tény beárnyékolja Ady egész pályáját, túrhetetlenül súlyossá, a költő énjét veszélyeztetővé válik azonban a háborús esztendőkből. Az itt jelzett ellentmondás ily nagymértékű kiéleződésével vajon szükségyszerű-e a költő hitének, s ami ezzel egyet jelent, élettartalmának veszte is? Ady páratlan valóságélemző készségének, műalkotáségyénisége mélyreható képességének köszönhető, hogy művein keresztül határozott tagadás a válasz. Van olyan szituáció, s a háborús időszak is ezek közé tartozott, amikor az egyén és a tömegek szakadásakor az előbbi képviseli mindazt, a tömeg számára sem hosszú időn át nélkülözhető biztos tájékozódó képességet, mely felismeri a valóság dialektikája folytán az emfem kiterések eredőjeként végső soron érvényesülő mozgásirányt, amely a sokakat is visszakényszeríti magához. Így lehet az „egy” elszántabb és különb a „sok”-nál, meghatározott időszakokra nézve. A költő művein keresztül fölismerte ezt, és a valósághoz ezáltal lett igazán hű. A hűség azt is jelentette egyúttal, hogy a költő és a sokaság szakadása nem lehet tartós, sőt megléte is csak felszíni jelensége a valóságnak — (saját magát és fajtáját szeretetében együtt emlegeti, szemben a frázisos hízelgőkkel) —, hűsége önmagához mélyebb összefüggésben fajtájának szeretetét, ahhoz való hűségét is jelenti egyúttal. (Hogy a történelmi-társadalmi fejlődés alapvető mozgása iránti pozitív magatartás úgy jelenik meg Ady számára, mint elsősorban saját magához való hűség, ezt — par excellence lírikusról lévén szó, akinek saját élet-teljességének kifejlesztésén keresztül válik lehetővé a valóság mélyen átfogó ábrázolása — nem kell különösnak tartanunk, sőt e pozitív magatartást a kor rendkívül nehéz körülményei közt épp a viszonylat ilyen módja

teszi lehetővé.) Ha sikerül magához, régi hitéhez kapcsolódó hűségét most már magasabb fokon egyesíteni a sokasághoz való hűséggel, túl az utóbbinál átmeneti önelidegenedésén, áthidalva a főntebb említett ellentmondást, már nem érheti meglepetésként a vers olvasóját, hogy a poénban az előbb még külön említett két világ (a költő énje meg faja) egyesül, s a két világhoz fűződő „babonás hit” egy és ugyanazon dologgá válik.

Mi most már a poén funkciója a versben? Nézetünk szerint kettős, melyek egymással szoros korrelációban vannak. Egyrészt a vers egész menetének összefoglalása. A vers a költő saját magától való elidegenedésének riasztó lehetőségével indul, mikor rámutat a közvetlenül adott jelenségi és csak közvetve megragadható lényegi oldala közt tátongó szakadékra. (Első és második szakasz). Ezen ellentmondásnak szintézishez juttatása két lépésben történik: a harmadik, majd a negyedik strófában. Az első lépés csupán ezen ellentmondás abszolút feloldhatatlanságának gondolatát veti el, a két oldal különállását még megtartva, míg a poénal súlyosított zárószakasz az elkülönült részeket a lényegi alapján állva egyesíti, s az „ifjúság babonás hitével” jut arra a meggyőződésre, hogy az elidegenedés nem a költőben, hanem a társadalomban következett be. A poén a két lépést, az ellentmondás feloldásának menetét fejezi be, teszi véglegessé, mivel ez a folyamat a vers tárgya, a vers egészét summázza, kiemelve a leglényegesebb mozzanatot és irányt. Második funkciója tulajdonképpen azonos az elsővel, ti. ha azt a forma felől közelítjük meg. A „hinni” kettős előfordulása egy a „hit” szóval végződő sor után, meg a vers utolsó szakaként csattanó, a végigvonuló kettősségeket feloldó „bennünk” többesszám első személye az önmagához visszataláló költő hitét emeli ki, avatja véglegessé.

Sok példát idézhetnénk még az ellentett dedukcióra, de ezt helyhiány miatt inkább mellőzzük, csak a versek címét iktatva ide: *Emlékezés nagy halottra, A rabbiság sorsa, Hozsánna bízó siróknak, Minden az Életért* stb.

A poénszerű befejezés, mely az ellenedukciós versek sajátja, mint láttuk, nem idegen a háborút megelőző kor Adyjától sem. Ám azoknál a verseknél nem érezzük, hogy a poén a vers menete során küzdelmesen, ellentmondások eredményeként született mint összefoglalás és magasabb szintre emelés.

## VI.

Próbáljuk most már meghatározni általánosabb érvennyel a poén szerepét Ady költői termésének e korszakba eső részénél. A lírai költő saját énjén keresztül objektíválja a líra specifikumába a közvetlenül megélt valóságot. Ezen túlmenően a lírai én nemcsak alanya, hanem az objektív valósággal együtt föl nem oldhatóan, tárgya is a műalkotásnak. Mármost a valóság ellentmondásos volta, mozgásainak extenzív totalitása az elé a feladat elé állítja a művészt, hogy ezeket a bonyolult összetevőket a műben mint konkrét emberi viszonylatokat állítsa élénk, lemondva a valóság extenzív végtelenségéről, mely helyébe ezeknek a konkrét emberi viszonylatoknak evokatív jellegét mint a mű belső világának intenzív totalitását állítva, úgy hogy végső soron a történelmi-társadalmi mozgásiránynak megfelelő zárt egész jöjjön létre. Ezt a főfeladatot az epikus vagy dramatikus művek a bennük megjelenő típusok egymáshoz való viszonya során kifejlt ún. típus-hierarchia létrehozásával oldják meg.<sup>15</sup> Hogyan áll mindez a lírára, ahol a költő művének egyetlen típusa, a visszatükrözés tárgya? Az irodalom e területén a típus-hierarchia úgy jön létre, hogy a lírai típus (a lírikus) önmagában differenciálódik, s a konkrét helyzeteknek megfelelően az objektív és subjektív valóság élményeire adott költői reakciója más és más lesz, vagyis a valósághoz való pozitív és negatív viszonylatainak összes-

<sup>15</sup> A probléma részletes kidolgozására l. Lukács György: *A különösség mint esztétikai kategória*. Bp. 1957. II. rész 10. fejezet: *A tipikus: a tartalom problémái*. Lukács eredményeit a következő fejtegetések során állandóan felhasználjuk.

ségéből alakít ki egy, a drámai és epikus művek típus-hierarchiájának konkrét mozgásaival egyenértékű, konkrétan meghatározott lírai reakció-hierarchiát. Ez a reakció-hierarchia éppúgy kifejezi, és az igazán nagyoknál meg is oldja, a szubjektumban a valóság objektíve ellentmondásos volta során fölmerülő problémákat, mint az irodalom két másik területén a megfelelő típus-hierarchia. Oly korokban, melyeknek ellentmondásos voltak folytán a problémákra egyértelmű válasz adása nem volt lehetséges, az ellentmondások mindkét oldalának magas intenzitású átélése után fejlik ki ezen átéléseknek a reakció-hierarchiában elfoglalt egymáshoz viszonyított rangja. Lukács György Ady-tanulmányában rámutatott arra, hogy a korból fakadó meghatározottságok miatt Ady is így építi föl az azonos jelenségekre adott, sokszor ellentétes válaszok során kifejlő, végső lírai állásfoglalását. Ugyanakkor arra is rámutat, hogy ezt a belső megélés során megvalósulást nyerő „spontán folyamatot” Ady mennyire tudatosan emeli ki verseinek utólagos ciklusba szerkesztésénél, melyek így együtt „egymást erősítve, egyoldalúságokat és kilengéseket a fővonalba igazítva, erősebben hatottak, mint külön-külön”.<sup>16</sup>

Adynak a világháborúig írt versei egyszerűbben adnak pozitív vagy negatív választ a valóság feltette kérdésekre, sokszor azonos kérdésekre, a valóságban rejlő ellentmondásoknak megfelelően, egyszer pozitívat, másszor negatívát — belső és külső jegyeik folytán mégis egy, a legalapvetőbb történelmi-társadalmi mozgásnak megfelelő hierarchiába illeszkednek bele. A mi szempontunkból lényeges az a tény, hogy ezen időpontig megszületett versek önmagukban véve egységesek, a valóságra adott gondolati-érzelmi-szimbolikus reakciójuk egy-egy darabon belül homogén. A valóság ellentmondásosságának oly mérvű kiéléződése, de nem polarizálódása, tehát valós megoldást nem ígérő volta, mint amit a háború hozott, gyökeresen megváltoztatta az Ady-versek eme szerkezeti jegyét. Ha eddig a lírai reakció-hierarchia az egyes versek egymáshoz való viszonyának konkrét ellentmondásos volta során nyert végső alakot költészetében, ez időtől fogva igen sok esetben a versek egyes szerkezeti egységei között is hierarchikus viszony áll fönt, jelezve, hogy egynemű választ a háborús időszak „összezsibolygott” valóságára gyakran még egyetlen lírai vers során sem lehet adni, ha nagy művészhez híven, az akkori valóságot konkrét mozgásaiban kívánja megragadni a költő. E korszak versein belül (természetesen nem minden versben, és nem is azonos mértékben) találunk nyomatékos és kevésbé nyomatékos részeket, mely szerkezeti izületek sok esetben igen élesen különülnek el egymástól. (L. pl. A „*Dies irae*”-t vagy a *Piros gyász ünnepén*-t.) Ezek a nyomatékban különböző szerkezeti egységek a valósággal szemben különböző állásfoglalásokat hirdetnek, hogy legtöbbször poénnal záródva pozitív kicsengést kapjon a vers mint egész, a legnagyobb nyomatékú kifejezés folytán.

Nézzük meg e szempontból A *Mindegy átka* című verset A *halottak élén*-ből, noha ez még az 1913-as dátumot viseli. A kezdőkép (hol vagyunk már az éles kezdéstől!) a beteg Életet cserben hagyó Idővel érzékelteti, hogy ez az élet már rég kiesett az időből, nincs már létezése, csupán anakronisztikus léte, mely tény a magyar tragédia alapja: egy objektíve szükséges forradalom szubjektív feltételeinek hiánya. E miatt nem tud a bukdácsoló Élet tiszta kúthoz jutni. E szakasz tragikus hangulatú, s éppen ezért nem is nyomatékos. Kezdképe nem éles, két sorba van törve, melynek másodikika a konvencionális „mintha” bevezetésű hasonlattal teljesen megfosztja a képet erejétől. A kórház-szag, a beteg Élet, mint szimbólumok fel sem tűnnek a vers további részeiben, a többi három szakaszt uraló „Mindegy” szimbólum ellenben az elsőben nem kap helyet, úgy hogy dedukció adta nyomaték sem érvényesülhet a nyitószakaszon. A második szakasz meditatív hangjával, mely a múltat magasan a reménytelen jelen fölé helyezi, sem haladja túl nyomaték tekintetében az elsőt. Ezen még az sem változtat, hogy az utolsóelötti sor végén feltűnik a pesszimizistikus, elutasító „Mindegy” szimbólum, sőt inkább a nyomaték nélküliséget erősíti. A következő (harmadik) strófa már nyoma-

<sup>16</sup> Lukács György: *Frásstudók felelőssége*. Bp. 1945. 43—44. l.; hasonlóképpen: Révai József: *Ady*, 1952. 65. l.

téket kap a „Mindegy”-nek nyitószókénti alkalmazásával és azzal a képpel, hogy ez az apátia mindent összetör. A következő két sorban ismét csökken a nyomaték, hogy a negyedikben és különösen az ötödikben magasra csapjon a felkiáltás erejével:

„Gyertek, menjünk a Mindegy ellen”

A záróstrófa nyomatékösítő szóval kezdődik, sorai egyre emelkednek, hogy poénba torkolva vonják le a kezdő szakaszban bemutatott valóság és a vele szembeni, a költőt is kísérgető reménytelen állásfoglalásnak harcos tagadását:

„Gyujsuk ki jól a szíveinket :  
Csak azért se győzhet a Mindegy.”

A vers elolvasása után nem lehet kétséges, hogy a formai elemek nyomatékösítő erejével a versben élénk állított valóságjelenségekre adható két tipikus válasz közül Ady melyiket rendel a másik fölé a reakció-hierarchiában.

E formai elemek közül a legszembetűnőbb és a leggyakrabban alkalmazott a poén. A verslezárás ennek segítségével kapja meg azt a végső súlyt, mely meghatározó érvényű a vers ellentétes szerkezetű elemeinek összecsapásából kikerülő szintézis tekintetében. A poén talán nem tud olyan szervezen beilleszkedni az Ady-versekbe mint lezárt egészekbe, ahogy a megelőző korszakban az éles deduktív kezdés, ez azonban igen természetes, hiszen alkalmazására is azért került sor, mert a versek belső egysége egyre kevésbé tartható fenn, egyre inkább válnak ellentétes erők küzdelmének lezárt rendszerévé, mely erőket a poénnak kell szintézishez juttatnia, sokszor a költő „babonás hit”-ének bizonyos fokú külső beavatkozása folytán. Ez utóbbi tény adja a legtöbb esetben a lezárások nem egészen a vers belső világából származó voltának érzését, a poén némileg erőszakoltnak tartását, ám ezzel Ady csak saját korának széthulló voltát húzza alá még élesebben. Oly kort ábrázol lírai reakciói során, melyben csak önszuggesztíóval lehet fönttartani a jövőbe vetett hitet. Hogy mennyire vesztek az Ady versek homogén jellegükből az általunk vizsgált korszakban, ezt *A halottak élén* ciklusbeosztása is mutatja. A ciklusok itt, mint Révai is megállapítja,<sup>17</sup> nem a szembenállást, hanem az azonosságot vannak hivatva kiemelni.

A hasonló súlyos ellentmondásokkal viaskodó Vörösmartynál találunk a vers szerkezeti egységei között ilyen belső küzdelmet, s nála is megkülönböztethetünk a reakció-hierarchia szempontjából egymásnak alárendelt részeket egy-egy költeményen belül. Elég, ha csak utalunk a *Gondolatok a könyvtárbanra* vagy *A vén cigányra*.

\*

Ady versszerkezeteiről itt elmondott néhány, nem is szorosan összefüggő gondolat magától értetődően nem lép föl a kérdés eldöntésének igényével. Annál kevésbé teheti ezt, mert a költő életműve vizsgálatának e részterülete semmiképpen sem deríthető föl az egész életmű felvetette problémáktól elszigetelten, amint ez az egyes, főntebb érintett kérdések tárgyalásából talán ki is tűnik. Ennélfogva nincs nagyobb igényük, mint hogy az Ady-kutatás idevágó és közkeletűvé vált megállapításait valamivel részletesebben bizonyítsák, esetleg új szempontokat vessenek föl velük kapcsolatban, és egy-két ponton korrigálják őket. Sokkal inkább céljuk volt a nagyszámú nyitott kérdés legalább egy részének számbavétele, mint a megoldásukra tett kísérlet.

Végül ez úton mondok köszönetet professzoromnak, Bóka Lászlónak, aki felhívta figyelmemet az Ady-kérdés e területére, értékes tanácsaival támogatott és a dolgozat megjelenését is lehetővé tette.

<sup>17</sup> Révai: i. m. 65. l.