

pek és színterek egész tömegét eleve kizárja szeme és szerszáma szférájából. Emberi ábrázolás csak kettő vagy három van a sorozatban, s ezek mind olyan típusokat tárnak elénk, melyeknek szakasztott másai élhettek kétezer évvel ezelőtt is. Az „imádkozó megrebiták” arca ószövetségi arcokat idéz, s a „panaszfal” mellett a magas és durva kövekből összerakott falnak fordulva siránkozó zsidók valósággal dantei zordságú kép, a Pokol valamelyik körébe illenek, de nem volna idegen egy illusztrált bibliában sem, amilyent például Doré csinált. Ezek a lapok, noha alig mutatnak tájképet, talán valamennyi közt leginkább tetten érik és megjelenítik a *genius loci*.

Jól tudjuk, hogy ezek nem az igazi szempontok egy rézkarcalbum méltatásánál. Művészt csak saját művészetének törvényei és eszközei szerint lehet megítélni. De ha mégis ezúttal nem annyira a művész *művészetéről* szoltunk itt, mint inkább *témájáról*, s a műkritikus pápaszeme helyett csak az író felszínes *lorgnonát* emeltük szemünkhöz: annak nemcsak illetéktelenségünk tudata volt az oka. Ezúttal a művésznek is – mint egy útinapló jegyzőjének – fontos volt a téma, amelyhez áhítatos és zarándoki művészlélek vitte. Ez a művészi és zarándoki áhítat itt nem a lírában jelenik meg, hanem éppen az útinapló lelkiismeretes pontosságában, a karcoló-tű adatszerű, szerény rögzítésében. A líra mégis jelen van, láthatatlan, mint a *genius loci*, s a vonalak imperceptibilis elhajlásai éppúgy elárulják, mint a keleties fények és árnyak játéka a gömbölyűre horpadt fehér és lapos tetőkön, vagy fölöttük az üres égben keringő madarak halvány v betűi.

Bodor Béla

## NÓTÁS ADY ENDRE, AVAGY AZ ANAKREÓNI SOR HANGSÚLYVÁLTOZÁSAI

A verstannal foglalkozó elméletek többé-kevésbé azonos elgondolást fogalmaznak meg a versformák kialakulásáról. Eszerint a régmúltban – ami alatt általában minden nyelv irodalomtörténetének azon szakasza értendő, amely az írásbeliség meghatározóvá válását megelőzte – a mondott vers ismeretlen volt: az irodalmak orális korszakában minden vers dalszöveg. Ez lényegében véve igaz is, bár akadnak kivételek; főként a varázsigék, ráolvasók azon fajtái, amelyeket suttogva vagy hangtalanul idéznek fel, és a kezdeti, alkalmi írásbeliség piktogramjai, jelentést hordozó ábrái, a kultikus és használati tárgyakra festett-rajzolt-véselt óvó-védő formulák versként is olvasható elemei.

Az állításnak azonban van egy másik fele is, amit általában gondolkodás nélkül elfogadunk, hiszen trivialitásnak tűnik. Eszerint a vers *csak* az irodalomtörténet korai szakaszaiban kötődik dallamokhoz; az írásbeliség elterjedésével és a költészet könyvek formájában történő megjelenésével ez a kötődés automatikusan elvész. A modern költemény, még ha formájában, címében őrzi is archaikus dalformáját, vagy éppen modern zenei mintákra utal, mint Verlaine CHANSON D'AUTOMNE-ja vagy Weöres RUM-

BÁ-ja és ROCK AND ROLL-ja, autentikus megjelenését tekintve vizuális jelenség, nyomtatvány. Az ezzel az eljárással rögzített szöveg természetesen elveszti dallamát, az ahhoz kapcsolódó nyújtásokkal, hajlításokkal és az intonációval együtt; ritmikájának egy némileg eltorzult változata azonban megfejthető marad. Ezt tekinti a verstan szakembere elemezhetőnek. Ahogy Horváth János írja *RENDSZERES MAGYAR VERSTAN*-ában: „*Versritmusnak a verses szöveg azon hangszerkezetét tekintem, mely olvasásában és felmondásában érvényesül, nem pedig azt, melyet esetleges dallama sugall. Amaz a vers ritmusa, ez az énekelt beszéd: a dallamé.*” (Kiem. B. B.)

### Külső és belső dallam

A költők és a zenészek ezzel szemben tudják, hogy szöveg és dallam elszakadása korántsem olyan teljes, amilyennek az elméleti irodalmárok gondolják. Amikor verset írunk, valójában egy tudatunk mélyén hajladozó dallamhoz, egy sokszor ki sem énekelhető ritmikus emelkedési és süllyedési mintához próbálunk szöveget formálni, akár tudunk erről, akár nem. Aki az ujjain számolgatva akar hexametert vagy alkaioszi strófát alkotni, annak a verslábai sántítani fognak. Az is igaz persze, hogy a belső dallamhoz való túlzott alkalmazkodás, amikor hagyjuk, hogy a vers „feltörjön lelkünk mélyéről”, és nem igyekszünk ezt a nótagyártó mechanizmust tudatunk ellenőrzése alá szorítani, könnyen bőbeszédűséghez és ritmikai pongyolához vezethet.

Optimális esetben ez a („blindgedicht” mintájára) „vakdallam”-nak nevezhető belső lüktetés csak a forma kulcsfontosságú fordulatain, a csúcspontokon és a hajlításokon ütkezik ki, másutt a költő előtt is rejtve marad. Például az antik formák esetében ez a belső dallam túlságosan is mélyre szorult tudatunkban, hiszen már régen nem ismerjük azokat a külső dallamokat, amelyek az ókori költők mintájául szolgáltak. Egyes esetekben azonban rámásolódhat erre a mintára egy újabb dallam, ami jól-rosszul lefedti az eredetét. Jó példa erre éppen az az anakreóni dal, amelynek eredeti, elveszett dallamára – nyilván azzal kevésbé rokon – középkori dallamok épültek, majd ezek folklorizálódtak, magyar mulatónótákká és „táncszókká” alakultak, és ritmikájukban már más törvényszerűségek érvényesülnek, mint előzményeikben vagy kortárs műköltészeti formarokonaikban.

A Kodály hagyatékában talált egyik cédula szövege érdekesen cseng egybe ezzel a gondolattal: „*Szöveg cserélődik. Arany nem tudta, saját versére írt dallamot, csak más szöveg.*” A megfigyelés – ami egyébként nyilván a költő amatőr zeneszerzői munkáira, a HEGEDŰMNEK SZÁRAZ FÁJÁ-ra vonatkozik – azért is figyelmet érdemel, mert Arany volt az az irodalmár, aki a magyar népi dallamokat meghatározó jelentőségűeknek tekintette a „*nemzeti versidom*” eredetének vizsgálatakor. Kodály valószínűleg arra céloz, hogy Arany saját verseinek egyik „vakdallamát” kottázta le és illesztette idegen szöveghez; ami egyébként műkedvelő zeneszerzők esetében gyakran megfigyelhető jelenség. Közvetve azonban azt az állítást is tartalmazza a feljegyzés, hogy Arany verseinek *volt* dallamuk.

Arany tanulmányában így hangzik a költői beszédmód meghatározása: „*Mint Chladni üveglapján a nyirettyű által előidézett hangra mozgásba jő a ráhíntett főveny s a hangrezdület minősége szerint különböző, de mindig szabályos csoportokba fut össze: úgy változtatja helyét, úgy sorakozik szó és mondatrész az indulat által rezgésbe jött költői beszédben, szemközt a próza nyugalmas folyékonyásával.*” Mai ismereteink alapján ugyan kissé pontatlannak tűnik a meghatározás, hiszen a széppróza sokszor ugyanolyan szoros belső összefüggéseket mutat, és ugyanolyan sajátos nyelvteremtő fantáziát, kreativitást és bátorságot

követel, mint a vers. Ennek igazán jellegzetes példái azonban zömmel huszadik századiak vagy Arany előtt ismeretlen szerzők – Rimbaud, Lautréamont – műveiben találhatók. Arany, amikor a költői szövegformálás szervező elvét vizsgálja, az *indulat* kissé nehezen körülhatárolható, de éppen ezért viszonylag pontos fogalmát jelöli meg. Ez annál különösebb, mert a bonyodalmas hasonlat értelmében ez a belső emóció a fizikai kísérlet *külső* tényezőjének, a homokot az üveglap rezgésbe hozása útján mintába rendező hegedűvonónak felel meg.

Egy *külső* – azaz akaratunktól függetlenül működő – erő, ami *legbelül* van, olyan mélyen, ahol legsajátabb sajátosságaink, a mindannyiunkat legpontosabban jellemző indulatok találhatók; azt gondolom, ez a lehetőségekhez és a korabeli közvélekedéshez képest igen pontosan körülírt metaforája annak, amit ma tudatalattinak nevezünk. Ha pedig ezek után ideillesztjük Aranynak azt az egyik – 1860-ban írott – leveléből való kijelentését, mely szerint ő szinte mindig meglevő dallamokra írja verseit, tökéletesen kikerekedik a gondolat: azt a nyelvi szerkezetet, amit írott versnek nevezünk, egyfajta, már a megírás folyamatát megelőzően létezett, és a tudat valamelyik mélyebb rétegében raktározott *előforma* határozza meg, amelybe az elkészülő költemény pontosan vagy esetenként jól felismerhető pontatlanságokkal beleilleszkedik. Ez az előforma pedig vagy pontosan megnevezhető – mint Balassinál „az CSAK BÚBÁ-NAT *nótája*” –, vagy meglehetősen pontossággal leírható. Ez utóbbira teszek majd kísérletet Ady egyik versével, AZ UTOLSÓ MOSOLY-jal kapcsolatban.

### Hét szótagos sorok a magyar népköltészetben

A tiszta hét szótagos sorokból álló strófa a magyar költészet történetében meglehetősen ritka jelenség. Népdalaink régebbi formái általában páros számú ütemből, hat, nyolc szótagból építkeznek, hét szótagú sor ritkán és akkor is inkább csak váltósorként fordul elő bennük. Talán részben ennek következménye, hogy a magyar verselemző gyakorlat a hét szótagból álló sorokat a ritmikától függetlenül, illetve azt nem is vizsgálva anakreóni sornak, az ilyen sorokból építkező költeményt – hangulatával nem törődve – anakreóni versnek nevezi. Nem mond ellent ennek az a tény, hogy legrégebb magyar nyelvű versünk, az ÓMAGYAR MÁRIA-SIRALOM részben ilyen sorokból áll; hiszen annak eredetije, a PLANCTUS ANTE NESCIÁ... kezdetű latin sequentia is nagyrészt hét szótagos sorokból áll. Az a tény tehát, hogy az ismeretlen barát ezeknek a soroknak egy részét a dallammal feltehetőleg nehezebben egyeztethető hat szótagú sorokká változtatta, éppen azt bizonyítja, hogy a hét szótagú sor a magyar versben/dalban nem volt magától értetődő.

Annál gyakoribb ez a forma a középkori diákdalok, mulatónóták esetében, melyek közül néhányat Carl Orff is feldolgozott a CARMINA BURANÁ-ban. Ezek a dallamok ugyan nem azonosak a középkori eredetivel, azt azonban megfigyelhetjük, hogy az ezt a hagyományt igen jól ismerő szerző milyen pontosan, csak apró díszítésekkel megbontva artikulálja a szöveget, lélegzetvételnélküli szünettel vagy gyenge marcatóval emelve ki a sormetszetet: „*Veris leta 'facies'*”, vagy „*Omnia sol temperat*” stb. Nem volt tehát „Föhöhöhöl-dihi-ek-kehehehel jáhát-szohó éhé-gihi tú-nehehe-mény”, ami lehetlenné tenné, hogy a szótagszámra nézve bármilyen következtetést vonjunk le.

Nem tudjuk pontosan, hogy a HEJ, TULIPÁN, TULIPÁN, illetve a SEJ DUNÁRÓL FÚJ A SZÉL típusú népdalok mennyire régi rétegét képezik a magyar népdalkincsnek; de általában a magyar népzeneben és az azzal már egybeolvadt népies műzenében valamikor a XVIII–XIX. században váltak népszerűvé a hét szótagos sorokból építkező

formák. Két alapvető típusukkal találkozunk; az egyikben a sor – bár érezhető a sormetszet megléte – egyetlen ívet alkot, míg a másikban nemcsak a törés élesebb, de egyértelműen azt érezzük, hogy *a sor kevesebb szótagból álló fele a hosszabb!* Lássunk példákat előbb az elsőre, majd a kettő közti átmenetre és a másikra.

Országszerte közismert az a játékos dal, melynek a szlovákiai Zsérén gyűjtött változata így kezdődik:

*„Házasodik a lapát,  
Elveszi a piszkafát,  
Zireg-zörög a földő,  
Sistereg a serpenyő.”*

A dal az első típushoz tartozik, ritmusképlete: UUUU|UU\_’

Ugyanilyen triviális ritmusúak a hét szótagos „táncszók”, melyek közül most erdélyieket idézek:

*„Kerüld meg a kemencét,  
Öleld meg a menyecskét!”*

vagy:

*„Aló, lábom, kanyarodj,  
Horgasinam, ki ne rogyj!”*

Ritmusképletük természetesen az elsőével azonos.

Érezhetően a népzene legújabb rétegéből való az országszerte elterjedt legénycsúfoló, melynek harmadik sora ütemen kívüli ismétlésekkel a gyűjtés helyétől függően hosszabbodik:

*„A rátóti legények  
Libát loptak szegények,  
Rosszul fogták a nyakát (a nyakát...),  
Elgágintotta magát.”*

Ennek ritmusképlete már érdekesebb: U \_ \_ \_ |U \_ \_’

Közismert mulatónóta variánsa a Mohácson gyűjtött alábbi dal (melynek középkori diákdaleredetére mérget vehetünk):

*„Adott Isten szekeret,  
Szekerembe kereket,  
Poharamba feneket,  
Abból iszom eleget.”*

A négy sor ritmusképlete azonos: UUUU|\_UU, ez azonban természetesen nem egyezik meg a szöveg ritmusával, ami sorról sorra változik: U \_ \_ \_ UU\_, UU\_ UUUU\_ stb.

Utolsó sora teszi érdekessé a gyszalontai leánycsúfolót:

*„– Hej, kerekí, kerekí,  
Bíró Julis, gyere ki!  
– Nem mehetek én most ki,  
Hajam göndörítem ki.”*

Jól érződik, hogy az utolsó sorban eltűnik a sormetszet (hasonlóan a műköltészet valódi anakreóni sorához), a sort záró három hosszú szótag azonban egy teljes ütemmel megnyújtja a sort, melynek ritmusa a korábbiakhoz képest: UUUU|UU \_ ’

ilyen lesz: UUUU| \_ \_ | \_ ’

Ez tehát átmeneti forma. A 4/3 sormetszet megtartásával tagolódik három ütemre a somogyi Köttésn gyűjtött, de az egész országban ismert mulatónóta:

„A palánki csárdába  
 Ecet ég a lámpásba.  
 A lámpásba ecet ég, ecet ég,  
 Annál mulat a vendég.”

A harmadik sor ütemismétlése helyi variáns. Ettől eltekintve a sorok ritmusképlete: UUUU| \_ \_ | \_ ’

Ezzel pedig el is érkeztünk a strófa legjellegzetesebb és egyben legismertebb variánsához, egy betyárballadához. Így ír erről Kriza Ildikó: „Ma is országszerte ismert. Ponyvanyomatványról terjedt el. Népszerűségének bizonyítéka nemcsak a számos feljegyzés, hanem az is, hogy egy-egy vidék a kedvelt betyárhősének nevét illesztette a szövegbe, holott korábban Gacsaj Pistáról, a nyíri betyárról szólt.” A nógrádi Bercelen gyűjtött változat így kezdődik:

„Bakony erdő gyászba van,  
 Bakony erdő gyászba van,  
 Rózsa Sándor fogva van,  
 Rózsa Sándor fogva van.”

A ritmusképlet megegyezik az előzővel. Még érdekesebb azonban a mulatónóta egyik variánsa, amit az Érmelléken hallottam. Ebben a lámpást

„Meg sem gyűjtják, mégis ég,  
 Meg sem gyűjtják, mégis ég,  
 Kilenc betyár a vendég,  
 Kilenc betyár a vendég.”

A strófa dallam szerinti ritmusa tehát: UUUU| \_ \_ | \_ ’ Ezzel szemben a szöveg szép, szabályos jambus: U \_ U \_ U \_ U

A példák összehasonlításakor megállapíthatjuk, hogy a magyar népköltészeti anyagban gyakorlatilag nincs olyan sor, amelynek a tagolása eltérne a 4/3 képlettől; és ahol a szöveg nem ezt diktálná, a dallam ott is beállítja ezt a tagolást, még akkor is, ha ez a szöveget magyartalanná, nehezen énekelhetővé teszi (hajambodo-ritomki, elgáigintot-tamagát stb).

### A magyar anakreontika Csokonaitól Tóth Árpádig

A hét szótagból álló sornak az a sajátossága, hogy vagy erős sormetszete van, vagy semmilyen. Abban az esetben, ha a sor 4/3 szótagra tagolódik, az erős sormetszet megjelenik, akármit csinálunk a sor ritmikájával. Ha azonban a tagolás ettől eltérő, még ha a sor csupa hosszú szótaggal indul, és a tagolás után is hangsúlyos, hosszú szótag kö-

vetkezik, akkor is inkább egy ívből álló, darabos ritmust érzünk, mint éles sormetszetet. A legnehezebb mesterség pedig ebben a rövid sorban időmértéket megszólaltatni.

Az anakreóni vers nagymestere Csokonai volt. A sorfajban előállítható valamennyi tagolási lehetőséget kipróbálta, és arra törekedett, hogy a versben váltakozva forduljanak elő  $3/4$ ,  $4/3$ ,  $2/3/2$ ,  $3/2/2$ ,  $3/1/3$  és egyéb tagolású sorok. Ha ugyanis ezt olvasom:

„*A két öreg poéta*”

magyaros vershallásom két hangsúlyos szakaszt érez, amelyeket sormetszet választ el egymástól:

„*A két öreg / Poéta*”

a szép jambikus lejtés pedig szinte érzékelhetetlenné válik, elsikkad. Ha azonban sikerül elkerülni, hogy a figyelmem a versláb kezdetével egybeeső erős, szókezdő hangsúlyra összpontosuljon, a második legfeltűnőbb elem, a ritmika éneкли be magát a fülembe. Ha tehát ezt a két sort olvasom egymás után:

„*E szóra öszveajdul  
A két öreg poéta*”

a két sor eltérő tagolása eltereli a figyelmemet a hangsúlyokról, melyek meglétét nem erősíti ismétlődés, és elevenen lüktető jambusokat hallok. Az ANAKREÓNI VERSEK, A HÉVSÉG, A LEÁNYKÁKHOZ, A BÚKERGETŐ és még számos darab gördülékeny verselésének Tóth Árpádig nem találjuk párját. Szokás megjegyezni, hogy például A LEÁNYKÁKHOZ negyvennyolc verslábából csak kettő spondeus.

Az az igazság, hogy a legtöbb költő nem fordított ekkora figyelmet a ritmika kiemelésére. Pálóczi Horváth Ádám, aki az ÖTÖDFÉLSZÁZ ÉNEKEK...-ben harmincnál több idesorolható verset közölt részint gyűjtött, részint maga kreálta dallammal, a legtöbb esetben külön hangsúlyt ad a  $4/3$  tagolásnak a dallam ritmusával. Az ő verseire fokozottan igaz a Kodály-hagyaték céduláján olvasható megállapítás szöveg és zene csereberéjéről. Ami mégis említésre érdemessé teszi ezt a gyűjteményt, az az a körülmény, hogy pontosan datálható. A SZÉP A LEÁNY IDEIG kezdetű dalban pedig ugyanazt a jelenséget figyelhetjük meg, amit a betyárballadában. Itt is három ütembe tagolódnak a sorok: az első négy szótag az első ütemet alkotja, a következő kettő a másodikat, míg az utolsó egymagában a harmadikat. Itt is megmutatkozik az a paradoxon, ami csaknem egy évszázaddal későbbi utódjában: a három szótag kétszer olyan hosszú, mint a négy. Ennek a jelenségnek a gyakorlatilag Csokonaival egyidejű megléte a magyar költői hagyományban azt bizonyítja, hogy a jambikus anakreóni sor és a  $4/3$  osztatú hangsúlyos sor hosszú ideig megvolt egymás mellett, anélkül hogy az egyik kiszorította volna a másikat.

Nem szeretném részletesen elemezni a magyar anakreontikát. Elég annyit leszögezнем, hogy a népköltészet szinte kizárólagos  $4/3$  osztatú hangsúlyos formájával szemben a műköltészet igyekszik a Csokonaiéhoz hasonló változatossággal (bár csak ritkán az övéhez mérhető formaérzéssel) megszólaltatni, tagolni a heteseket. Szuromi Lajos kitűnő könyvében (ASZIMULTÁN VERSELÉS, Akadémiai Kiadó, 1990) kitér Virág Benedek, Édes Gergely, Petőfi, Földi és mások heteseire, és aprólékosan elemzi az azokban egyidejűleg megfigyelhető időmértékes és hangsúlyos verselési elemeket. Ta-

lán a legszebb zenéjű anakreóni verset azonban nem említi, és célszerű is ideilleszteni mint a Csokonai-féle törekvés tökéletesen megvalósult példáját. A RÍMES, FURCSA JÁTÉK-ot 1916-ban írta Tóth Árpád:

„Szesélyes, bús ajándék  
E rímes, furcsa játék,  
Ó, zokog, bár negédes –  
Fogadd szívedbe, édes!

Mert csupa szívbe vert seb  
Vérszínezi e verset,  
Mint halvány őszi rózsza  
Szirmát az őszi rozsdá.”

és így tovább. A tökéletesen gördülő jambusok nem hagynak teret a sormetszetnek. Persze a sorok tagolhatók, de nem válnak külön fél sorokra; a „nibelungizált alexandrin”-hoz hasonlóan itt is inkább a sor közepe táján egy-egy szótag emelkedik ki, egy pillanatra megtorpantva a sor lendületét.

### Ady hét szótagú sorai

Ady tisztelője és ismerője volt Csokonainak, és jól ismerte az anakreóni verselést is. Eleinte azonban elsősorban hírlapi rögtönzésekre tartogatta ezt a versformát; az ÚJ VERSEK előtt csak egy ilyen verse, az ÉJIMÁDÓ III. része került kötetbe (MÉG EGYSZER, 1903). Figyelemre méltó, hogy még ezekben a rögtönzésekben is meglehetősen változatos a sorok ritmikája és tagolása. Például a MISS MARY ÉS MISS KLÁRA címűben:

„A zsába, melyről egykor  
Annyit zengett a nóta,  
S mely mellett számba sem jött  
Dreyfus, bír-kérdés, kvóta.”

Egy másik versben, az 1906-ra datált ÚJ HELÉNA című (kötetbe szintén fel nem vett) rögtönzésben alig találunk más lábat, mint spondeust; verstechnikailag tehát a költemény meglehetősen primitív produktum. Azonban – ahogy Darwintól tudjuk – az evolúció a tökéletlen eredmény vizsgálatakor látszik a legfeltűnőbbben. Így ennek a versikének a ritmusképén mutatkozik meg a legtisztábban az a törekvés, hogy a versláb ne a szótagok hosszúságát, hanem hangsúlyosságukat kövesse. Ebből alakul ki aztán az a „hangsúlyos jambus”, amelynek ritmusképlete:

$\underline{\underline{v}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | \underline{\underline{v}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}}$  vagy:  $\underline{\underline{v}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} | \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}}$

Ez azonban Adynál még nem túlságosan gyakori; inkább az időmérték és a hangsúly kombinációjából kialakult szimultán verselés jellemzi érett munkáit.

A korai rögtönzések hét szótagú sorainak meghatározó része hevenyészett mértékű, inkább hangsúlyosnak olvasható, 4/3 vagy 3/4 tagolású egység, és nem nehéz ráismerni bennük a dallamra illesztett vers lazább szövegformálására. Ezek olvasása közben alakult ki bennem az a meggyőződés, hogy az a „vakdallam”, amelyre Ady hét

szótagos sorokból építkező verseit írta, egyrészt a Csokonaitól is ismert anakreóni dal valamelyik archetípusa, másrészt a korábban ismertetett betyárballadának az Érmeléken (és a közeli Nyírségben) rendkívül népszerű változatai közül valamelyik.

Az életmű mintegy ötven, részben vagy egészében hét szótagú sorokból álló verse szinte kivétel nélkül mind a két mintába beleilleszthető, de egyikbe sem simul tökéletesen. Vannak egyes darabok, amelyek jobban emlékeztetnek a betyárballada mintájára (AKTUÁLIS VERSEK – MIÉRT ANNYI VISZÁLY VOLT..., DALOK A SZÜRETRŐL, A MAGYAR MESSIÁSOK, A HATALMAS TÉL, GŐZÖSRŐL AZ ALFÖLD STB.), mások a klasszikus anakreóni mértéket követik inkább (ÉJIMÁDÓ III., MAGYAR FA SORSA, A NINCSEN HIMNUSZA, GONOSZAK A HALOTTAK, EMLÉKEZÉS MÁRCIUS IDUSÁRA STB.), de egy sincs, amelynek egyik-másik soránál ne gondolnánk: mégis inkább a másik kategóriába kívánkozik. Akadnak tisztán hangsúlyosak (BIHAR VEZÉR FÖLDJÉN), de éppen itt gyenge sormetszetet találunk; míg a szép lejtésű, jambikus versek (AZ ELJÁTSZOTT ÖREGSÉG, MERT TÚLSÁGOSAN AKARLAK) némelyik szakaszában csak úgy döngenek a 4/3-as sormetszetek. Sokszor mintha megbolondulna a ritmus; a jambust trocheus, anapesztus követi, máskor rövid vagy hosszú szótagok egész sorozata teszi lehetetlenné a ritmizálást. Gyakran olyasféle hangtorlódások, diszsonáns hangzások esnek a sor közepére, amelyek megtörik a lejtést: „*Későn jött az az asszony*”, „*Ténferegk s már az sincsen*”, „*Orrom, szám, szívem töltik*”; máskor a középső szótag valósággal kiugrik: „*Megölök egy pillangót*”, „*Így várja azt a holnap*”, „*Óh, semmit se tehetek*”, „*Valamit tán szeretnénk*” stb.

Honnan ismerős az a jelenség, amikor a ritmusbotlás, elcsuklás, hangtévesztés originális művészeti eszközzé, sajátos esztétikumává válik? Amikor egy-egy hang vagy szótag hajlítássá, kiáltássá, fals hanggá módosul, és egy idő után már nemcsak hozzászokunk, de kifejezett élvezetet találunk benne? Az amerikai dzsessz alapelemeinek kialakulásakor, amikor a blues eltéveszthetetlenül eltévesztett hangsora csikordul egyé az afrikai pentaton és az európai dúr hangrendszer hangkészletéből, akkor látjuk azoknál a hangoknál, amelyek a két skála adott pontjain túlságosan közel kerülnek egymáshoz, de egészen azért nem esnek egybe, hogy egy-egy hangnál az énekes hangja elcsuklik; hogy az ütözőhangok „*piszkos hangokká*” (*dirty tons*), a stílusnak nevet adó „*kiáltásokká*” (*shouts*) módosulnak. A hangszeres zenészek a megmondható, hogy európai iskolázottsággal nem is lehet fekete zenét játszani, mert külön meg kell tanulni a „wohltemperierte” hangszereken a lefelé intonálás, a „*piszkos hangok*” megszólaltatásának technikáját. A magyar zenében ennek már csak ritkán, a csángó adatközlőknél találjuk nyomát, amikor az énekes egyes hangokat bolygódíszítésekkel jár körül. Ez a jelenség bukkan elő Ady verseiben, de legfeltűnőbbben az anakreóni sorok intonációjában; és erről a jelenségről az olvasó füle legalább annyira tehet, mint a költő belső hallása. Ady benső énekesbeszédében a deákos lejtés és a magyaros hangsúly vetélkedik az érvényesülésért, és az eredmény nem szándékolt szintézis, hanem akaratlan szimultanizmus lesz. A nótászerűség sohasem volt idegen tőle – a SIRASSON MEG vagy a kuruc-versek sokszor jobban illenek a kávéházi cigány vonójára, mint Szabolcska vagy Lisznyai dalai –, itt azonban a hangzás kettőssége „*piszkos hangokat*” eredményez. És ez a hamisság kedves nekünk.

### AZ UTOLSÓ MOSOLY és tanulságai

AZ UTOLSÓ MOSOLY egyike a legerősebb, legjellegzetesebb Ady-verseknek. Előképe a néhány héttel korábban, 1905 szeptemberében megjelent novellában, a BUDDHA TEMPLOMA VÁR-ban található, és így hangzik:

„Egy világot hagyok el,  
Egy életet, egy múltat,  
Ma elhagyom a vágyat,  
A kínzót, a borultat.  
Én ma új istent kapok  
És eladom a hitet,  
Megtanulom a mosolyt,  
Halott leszek és hideg.”

Darabos, hangsúlyos vers ez, hasonlóan a többi anakreónihoz. (Alighanem ugyanebből a novellából ballag ki az 1906-ra datált ÚJ HELÉNA Cécile-je is, de szinte szanzonszerű gördülékenységgel.) Ady próbálkozott; nem érezte biztosan, hogy mit akar. El akart búcsúzni a „*csúnya élettől*”, a kínzó, borult vágytól, és megtanulni a mosolyt, ami majd széppé teszi. De hogy lesz ebből vers? A megszépítő halál képe kalauzolja el ahhoz a műfajhoz, amelynek ez visszatérő motívuma: a betyárballadához. A betyár az, aki frissen vasalt gyócsgatyában hal meg, akinek „*fejér teste / nyugszik a fekete földben*”, akinek „*gyöngy hull a koporsójára*”. A párizsi Bakony fordított betyárja, akinek bűne nincs, csak bűntudata, természetesen tovább ellenpontosz. Átveszi a formát a Gacsaj Pesta nótájából; ilyen vers nincs is több a magyar költészetben (és a neveltségesség veszélye nélkül nem is lehet): minden sort változatlanul megismétel. (Karinthy is ezt pécezti ki paródiájában: „*Hát maga megbolondult, Hát maga megbolondult, Hogy mindent kétszer mond, kétszer mond?*”) Természetesen *nem* veszi át a ballada hangsúlyait, a 4/3-as tagolást, táncos ritmusát; a tagolásban következetesen ragaszkodik a 3/4-es metszethez, de azt annyira hangsúlyozza, amennyire csak lehet. A *nagyon csúnyán, a szép halott* keményen csattan-pattan egymásnak, mint azok a bizonyos blueshangok. Lassan hullámzó sorokat formál, de a négy (illetve, az ismétlésekkel együtt, nyolc) utolsó sort anapestussal pörgetve indítja, hogy aztán ereszkedve érjen a rövid sor végéig. És nyilván az sem véletlen, hogy a kötetben a VÉN FAUN ÜZENETE következik a vers után; az az álarcos költemény, amelyben Apolló öltötte fel a faun álruháját. Itt a Dionüszosz kíséretéhez tartozó, de szintén kecskeszerű szatír arca szépül meg; nyilván, amikor lefoszlanak róla az élet sárreégei, hiszen aki halálában szépül meg, és üveges szemében ragyog végre valaki, az nyilván a sárban élt, és az égbe temetkezik. Az az üveges szemekben ragyogó valaki persze akárki is lehet, de mégis Lédá talán a legvalószínűbb, Kasztór és Polüdeukész, valamint Helena és Klütaimnéztra anyja (nem véletlenül irogat a novellában Ady bizonyos Cécile-ről, aki a versben az *Új Heléna* nevet viseli). Ha pedig a szemben tükröződő alak Lédá, akkor a szem tulajdonosa nem lehet más, mint maga az Isten, aki leereszkedett hozzá; és ebben az esetben az a mosolygó arcú test éppolyan álruha csak, mint Zeusz hattyúteste, amit csak a szerelem órájára öltött szellem-magára. Ennek a betyár istennek a halálán mosolyog a Dionüszosz – vagy Apollón? nem is tudjuk – arcát viselő valaki, a kreatúra, aki egy csókos óra hosszát testül szolgált az istenek urának. Hogy azután ki lenne az az új isten, akit a test a vers novellában szereplő előképében *még ma* megkapni remélt, azt már Ady sem tudta volna megmondani. A végleges változatból ki is hagyta az egészet. Annak a valakinek a kilétéről a vers sorai között bujkáló Friedrich Nietzsche sem tudott közelebbi személyleírást adni.

Mindezek további fejtegetése azonban már túl is lépné értekezésem tervezett határait, hiszen elsősorban a versek ritmusképével akartam foglalkozni. Munkámnak né-

mi aktualitást kölcsönözhetne az a körülmény, hogy a közelmúltban rengeteget szájtaltak Ady magyarságáról és európaiságáról, népiségéről és urbánusságáról, pró és kontra. Az ilyen levegőbe beszéd természetéből adódik, hogy eleve nem lehet semmi alapja.

Az a feltételezés – amit a fentiekben bizonyítani igyekeztem –, hogy AZ UTOLSÓ MOSOLY írása közben Ady képzeletében két versminta, két „vakdallam” dolgozott egyszerre, és ezek közül az egyik a művelt irodalmárok, a másik a társadalom kevésbé képzett rétegei, a betyárponyvák fogyasztóinak ízlését tükrözte; az egyik a középkorig és azon túl visszanyúló latinos hagyomány, a másik a tizenkilencedik század vége új típusú magyar népzenejének formai jegyeit viselte; az egyik az európai deákos, a másik a hangsúlyos magyar verselés lejtését mutatja (jóllehet a két hagyomány gyökerei a történelem során olykor, például a latin diákdalok és a magyar mulatónóták egyes típusaiban bizonyosan összefonódnak) – mindez tehát ideológiáktól és a vélekedések, nyilatkozatok mindig kétes megítélhetőségétől függetlenül, tisztán formai, verselési jegyek alapján mutat rá Ady kötődésének, ízlésének és gondolkodásmódjának kettős természetére. Ha ugyanis akár az egyik, akár a másik tábor szája ize szerint való kijelentéseket próbálunk találni a bő negyedszázadon átívelő életműben, alighanem mindenre és mindennek az ellenkezőjére is találhatunk idézhető szemelvényeket. AZ UTOLSÓ MOSOLY alapján rekonstruálható versmodell kettős természete azonban *egyidejűleg* hajtotta a két értékrend érvényesítésére. Ízlés és megítélés dolga, hogy hogy látjuk: lerontotta-e a két hatás egymást, vagy új minőség, a hangsúlyos anakreóni sor megszületését katalizálta. Maga a jelenség azonban, a kétarcú öntőforma megléte, a kettős kötődés pszichológiai dokumentumának tekinthető; és ez akkor is érdekes lehet, ha a kérdés aktuális vonásai iránt – mint, bevallom, én magam is – csekély érdeklődést tanúsítunk.

Miklós Gábor

## RAGACSOS LÉNYEK

Ez vajon most melyik délután lehet?  
Felteszed az ötórai feketekávét, de nem gyorsan,  
csak épp annyira, hogy közben elképzeld,  
amint a barna lé lezúdul rózsaszínű hasadba,

és felkavarja ott az ijedősebb halakat,  
mert minden apróbb zugban is egy állatkert  
lakozik, így, ha meghalunk,  
ragacsos lények és testrészek kerülnek felszínre belőlünk,

olyanok, mint a novemberi utca tetemei,  
nem falevelek, csak magányos háztulajdonosok,  
akik besamponozzák a hajukat, és a tévé elé ülnek,