fogása, feldolgozása és az, milyen tárgyat akart és tudott feldolgozni balladává. Közepes és rég elfeledett egykori „költők" témáiból is máig élő és ható „gyöngyöt" alkotott.

A népköltészetnek félreismerhetetlen, saját stílusa van. Ha áll az, hogy „a stílus az ember", akkor még inkább áll, hogy „a stílus az alkotó". Akié a megformálás, azé a mű. A ballada a parasztság alkotása.

Elhangzott angolul a Harvard-egyetemen, a kelet-európai parasztkultúrákról rendezett szimpozionon, 1974 nyarán. Magyarul megjelent: *Kortárs,* 1974/9. 1461–1471.

1974

Az Ady-versek ritmusához

Király István nagyszabású Ady-monográfiája vitát indított el Ady ritmusa körül. Nagy költőnél a ritmus sosem csak önmagában vizsgálandó verstechnikai kérdés, hanem mindig szorosan összefügg a vers és a költői teljesítmény egészével. Ezért a vita kiterjedt a verselemzés módjának, a versek értelmezésének, sőt a költői pálya korszakainak széles körére is. Magam igyekszem a szigorúan vett ritmus problémáira szorítkozni, s csak ott térni ki további kérdésekre, ahol a szoros összefonódás miatt elkerülhetetlen.

Milyen lehetőségei vannak, hogy a jambust, ezt az emelkedő verslábat a nyelv szellemének megfelelően oldjuk meg az ereszkedő magyar nyelvben? Túl kell mennünk azon az általános megállapításon, hogy „A magyar ritmus törvényei biztosítják az időmérték szabályos menetét" (Király, I, 305.). Mindenekelőtt vannak a magyarban is lehetőségek emelkedő kezdésre: a névelővel, kötőszóval, indulatszóval, névmással kezdődő mondatok emelkedők: „Az ajkaid közt rejtőznék el" *(Léda ajkai között)*; „Ha van Isten, ne könyörüljön rajta" *(Nekünk Mohács kell)*; „Oh, Ístenünk, borzasztó Cethal" *(A nagy Cethalhoz)*; „Ki gőgös volt, már lakol itt lenn" *(Ne sújts bénasággal)*; De adhat emelkedő kezdést a sajátos kiemelés is egy mondaton belül: „Én rossz zsakettben bóbiskálok" *(Az ős Kaján)*; „Ős napkelet olyannak álmodta" *(Én nem vagyok magyar?)*. „Sem ùtóda, sem bòldog ős, Sem rokona, sem ismerőse..." *(Sze-*

reiném, ha szereinének.) Ezek az emelkedő szólamkezdetek azonban csak ritkább lehetőséget jelentenek. Fontosabb, hogy az arsisra vagy arsist kívánó helyre a mondattani tagolás kezdetei essenek, vagy legalább a tagolás kiemelkedő pontjai legyenek arsison. Szerintem ez a lényeges abban, amit Szuromi a „metszetkapcsoló" és „ütemkapcsoló" megoldások neve alatt elemez. „Uram, én szegény, kösza szolga" *(Az ős Kaján)*; „Egy nagy mocsár, a förtelem" (uo.). Igen fontos a hármas sorkezdés: szókezdettel, szólammal „hangsúlyosan" kezdődő, három szótagú egység a sor elején, ami után csak emelkedés – új szó- vagy szólamkezdet következhet, tehát a lejtés fokozatosan átmegy emelkedésbe. „Erdővel, náddal pőre sík", „Hajdani, eltévedt utas", „Alusznak némán a faluk" *(Az eltévedt lovas)*. Ez tulajdonképpen maga is a tagolás (hangsúly) és arsis egybeesésének az esete. Ugyanezt éri el a nyolcas jambus 5+3 tagolása, csak a sorvégen: ezáltal ugyanis a sor vége kapja meg az arsis és a tagolási hangsúly egységét az utolsó előtti lábon. „Szárnya veri az ablakot, Magam vagyok és én vagyok" *(A rém-mesék uhuja)*. Az utolsó arsison, a sor utolsó szótagján csak egészen kivételesen lehet emelkedés magyar mondatban: „Ma is élnek, de most lelkük: a Csönd" *(Barangolás az országban)*. Az 5+3 tagolás a nyolcas jambusban olyan egyértelmű lehetősége a magyaros megoldásnak, hogy a régi, magyar költészetben ez volt a legfőbb, szinte az egyetlen fogás jambus megvalósítására: Balassinál is („Ó én kegyelmes Istenem"), sőt már a Batthyány-kódex himnuszfordításainak nyolcasaiban is. Ez egyúttal élesen el is választja a magyaros nyolcastól, amely elvileg felező, de ha néha nem az, akkor sem tagolódhat ebben az aszimmetrikus formában.

Lehetséges azután, hogy ellenkező hangsúllyal is jó jambust érezzünk, ha tudniillik a rövid szótag erős hangsúllyal ejtett

szó- vagy szólamkezdet, s a hosszúságviszonyok is pontos jambust adnak. Az erős hangsúly ugyanis a magyarban nemhogy meghosszabbítaná a rövid szótagot, inkább még rövidebbé teszi. (Erről Kodály nyilatkozott a zenei ritmussal kapcsolatban: *Magyarság a zenében*, 19.) Ilyenkor a jambikus séma kiéleződése kárpótol a metrum és a beszédbeli emelkedés ütközéséért. „Duhaj lègény, fülembe nótáz. Iszunk, iszunk s én hallgatom" *(Az ős Kaján)*. Ellenkező az eset, amikor a metrum kívánta hosszú szótag helyén van rövid, de hangsúlyos szótag. Ilyenkor nagyon jól hangzó a jambus, csak nem azért, amint félreértéssel magyarázzák, hogy a hangsúly meghosszabbítaná a rövid szótagot, vagy hangerővel valósítanánk meg a jambust. Minthogy a klaszszikus metrum arsisa *hosszú szótag és emelkedés együtt*, ilyenkor a magyar nyelv emelkedése *egyedül* van jelen, s az arsis *egyik* követelményének kielégítésével kelti fel az arsis érzetét – nem a *hosszú szótagét*. „Sem ùtódja, sem boldog őse, Sem ròkona, sem ismerőse."

Már Babits leszögezte, hogy a jambusi metrum éreztetésének minimális követelménye a jambusi metszet (az ötödik szótag után) és az utolsó láb tisztasága, vagyis a tiszta jambusi kihangzás. Minthogy az utolsó láb után szünet következik, amit beleérzünk az előtte levő szótag időtartamába, azért az utolsó hosszú szótag helyett rövid is állhat; ezért az „egyetlen követelmény" a metszeten kívül: az utolsó előtti szótagnak rövidnek kell lennie. Ez már megadja a jambusi kihangzást. Ha pedig fél jambusra végződik a sor, például Ady kedvelt kilenc szótagos, ötödfeles jambusában, akkor az utolsó egész jambus arsisára – az utolsó előtti szótagra – emelkedésnek (hangsúlynak) kell kerülnie; ez esetben két szótagú szóval-szólammal hangzik ki a sor. Például „Csókolj szájon, szép hugom, Èste", „S most mondja el utolszor màsnak" *(Most pedig elnémulunk)*.

Ha ezek közül akár csak egyet is következetesen megvalósít a költő, vagy más-mással éreztet jambusi lejtést az egyes sorokban, kétségtelenül jambusverssel van dolgunk. Például *A rém-mesék uhuja* is nyolcasainak túlnyomó 5+3 tagolásával világosan jambusvers.

Igaz, egyúttal jó magyar ritmus is: a természetes magyar beszéd szerint jó jambus. Hiszen éppen ez az értelme ezeknek a „fogásoknak", hogy a magyar beszéd tagolódásából, emelkedésének és ereszkedésének váltakozásából alakuljon ki a jambus. Ez persze nem zárja ki, hogy ne legyen különbség minden sor hullámzása között, sőt hogy ne legyenek benne megtorpanások, torlódások és megszaladások a költői kifejezés szándékai szerint. Ebben a versben is vannak, amitől olyan „rángatózó" hatást kelt, mint a riadtan verdeső madár a szobában. De ehhez az is kell, hogy közben legyenek olyan simán folyó, magyar beszédből alakuló jambusok is, mint „Magam vagyok és én vagyok".

Kevesebb a probléma a magyaros versformákkal. Nem okoz gondot, ha Ady is a népköltészet és a Petőfi–Arany-korszak kedvelt formáit alkalmazza: a felező nyolcast, a felező tizenkettest vagy a 4+3 tagolású hetest. Ezekről nem is folyt vita. De nem egyértelmű a felező tízesek magyarázata. Ezek ugyanis, többnyire hangsúlyos kezdetük alapján, 3+2-es (ritkán 2+3-as) magyar ütemeket éreztetnek, de beleérezhetjük a kétszer újra induló harmadfeles jambust is, az előbb mondottak alapján (pusztán a 3+2 tagolás hangsúlyai és metszete miatt). Itt jelentkezik a legerősebben Ady „szimultán ritmusa", vagyis kétféle elv egyidejű megvalósítása. Mégis túl kell lépnünk ezen az általános megállapításon, mivel nem árul el mindent az ilyen versek lényegéről. A „szimultán" ritmus ugyanis szinte magától előáll akkor is, ha a költő egyszerűen jó magyar ütemeket ír.

Eldönti, melyik az alapritmus a „szimultán" jelenlevők közül, ha az egyik végig megvalósul, a másik pedig egy-egy sorban nagyon rosszul vagy éppen ellentétesen alakul. Ennek alapján magyaros tízesnek kell nyilvánítani az *Ének a porban*-t: minden sora kitűnő tagolással hozza ki a 3+2 (2+3) magyaros ütemet, míg a jambus (⏑ – ⏑ / – –) három esetben nagyon erőltetett volna: „*Itt az ideje*, össze kell esnem", „*Egy kis hàlomig* hozott a lábam" és „*Bè megjártad itt*, óh Zaratustra!" Ezek 2+3 tagolású ütemként jók: „Itt az ideje" és „Egy kis hàlomig", mert a *halom* szót szembeállította a *bérce*-kel, azért kap kiemelést. Az utolsó példa pedig, minthogy nagy relkiáltás, egyetlen lefutó szólamként hangzik el, ami, ha nem is élesen, de kiadja a 3+2 tagolást.

Ugyancsak nem jambus a *Csák Máté földjén*, különösen nem a versszakok első és harmadik tízese; ezek közt nagyon magyarosan tagolja a kilenceseket is, egyedül a negyedik sor tizenegyeseit lehet jambusnak is mondani, de ugyanakkor magyarosan is tagolni. Itt a tízesek kétségtelen magyar ütemezése adja meg az egész vers magyaros ritmusjellegét.

Feltűnő, hogy Ady első köteteinek néhány magyarszidó versét ilyen felező tízesben írta *(Ének a porban, Menekülj, menekülj innen, Gémek az Olimpusz alatt)*. Ezzel, szerintem, kapcsolatot és elkülönülést akart egyszerre kifejezni (s nem a „különöst hajhászta", II, 578.): magyaros versben szidta az akkori magyar társadalmat, de másféle magyar ütemben, mint ami akkor közkeletű volt; néhány újhangú költő által használt, de főként a régi magyar költészet, a kuruc költészet és a 16–17. század kedvelt formájában. Hogy hangsúlyozza: az ő magyarsága más, gyökeresebb, egyúttal modernebb, mint a Szabolcskáké és társaié. Egyszerre szól benne a régi, igazibb magyarság és az új, modern hangulat. (A Szilágyi Péter, 766. által vitathatatlan jam-

busversnek minősítettek között van néhány ilyen magyar tízes.) Ady ismerhette már ezt a formát és az 5+6-ost közvetlen elődein túl (Reviczky Gyula, Kiss József) már a Vásárhelyi *Daloskönyv* és a két Thaly-gyűjtemény anyagából is.

Ezekkel a tízesekkel kapcsolatban kell szólnunk egy közkeletű félreértésről, ami állandóan visszatér verstani irodalmunkban, a jelen vita mindkét résztvevőjénél is. Ez az úgynevezett „gyors hármas" fogalma, s az ebből következő „rohanó tízes". Hagyján, ha a tizenkettessel összehasonlítva mondanák gyorsnak a tízest, minthogy kevesebb szótagból áll. De, sajnos, mindig világos, hogy a hármasokat tartják már-már mitikus eredet folytán gyorsnak (Király, II, 578. „rohanó tízes, II, 264. *Az ágyam hivogat* „3+3 gyors, aprózó ritmus", II, 580–581. „gyors, felező tízes", Szilágyi P., 762.: Reviczky a „gyorsabb, ötös alapú tízeshez fordul" stb.). Ezt a fogalmat Horváth János indította el a „Szalad a kakas" példájával és Szabolcsi Bence erősítette meg végleg a „szökő gagliarda" fogalmával. Vajon igazán gagliardáról van-e itt szó? Ez a 16–17. századi tánc, amelyet először 1529-ben említenek írásban, nem is mindig 3+2, kezdetben inkább 3+3-as tagolású, $^3/_4$-es tánc... Viszont a 3+2 alapú, igaz, állandóan váltakozó szótagszámú vers már kétségtelenül megjelenik a 15. század közepén (a *László-ének*-ben 1456 előtt). Másodszor és legfőképpen: ez a ritmus versben egyáltalán nem olyan „szökkenő", olyan „gyors", ahogy a „gagliarda"-név sugallja; inkább lágy és elmosódó. S itt kell visszatérnünk a „gyors hármashoz". Mikor gyors a hármas? Amikor kettesek közt jelenik meg. S mikor lassú? Amikor négyesek közt halljuk. Például: „Tizenkét / kőmüves // összetana-/kodék". Itt már csak nem lehet tagadni, hogy a két első (három szótagos) ütemet lassabban mondjuk, mint a harmadikat, a négy szótagost?

Azt mind közül a leggyorsabban, s az utolsó két szótagost a leglassabban. Vagyis itt a „hármas tagolás" a lassú, és a „szokványos" négyes a gyors. Ha kettesek közt halljuk a hármast, akkor persze az a gyorsabb, de sosem annyira szaladó, mint a négyes. Például „Duhaj / legény, // fülembe / nótáz". Horváth János kiindulása is ilyen kettessel kombinált hármas volt, amit még tovább gyorsít a csupa rövid szótag: Szalad a / kakas. Pedig ugyanabban a mesében találhatott olyan „lassú" hármasokat is, mint „Nyúlok a / hamuba, // *meglőnek / puskával*". Ez maga is okoz különbséget. Hosszú szótagokkal megvalósítva a hármasok *önmagukban* is „lassúak". *Az ágyam hivogat*-ban a szótagok hatvanegy egész hattized százaléka hosszú; ehhez hozzá kell venni még, hogy többnyire az ütem végén, a nagy megállás előtt állnak a rövidek, amiket még nyugodtan minősíthetnénk hosszúnak is; ezek szerint a vers a huszonkettedik sorig tiszta hosszúakból áll; ott kezdődik egy kis változás a huszonötödik sorig, hogy a háromtagú szavak rövidekkel kezdenek, s így ebben a részben szigorú statisztika szerint 2+1 a rövid-hosszú aránya, de az előzők szerint inkább 1+2-t hallunk, s ez is csak az odáig tartó monotonság kis fellazítása, hogy utána újra visszatérhessen ugyanaz a monoton lassúság. Elmondhatjuk, hogy ez a vers egészében hosszú szótagokkal van széthúzva, lelassítva, a bénító hangulat tökéletes kifejezésére. Irodalomtudományunk egyik nagy tévedésének következménye, hogy ebben a versben „gyors, aprózó ritmusról" lehet beszélni (I, 264.).

De fontosabb, hogy milyen ütemek közt jelenik meg a hármas. Azt hittem, amikor ezekről kétszer is írtam (*A magyar vers ritmusa*, 235. jegyzetében az 51. lapon és *Magyar vers – magyar nyelv*, 206–207. lapján), hogy a tények világosak, csak rájuk kell mutatni. De a nagy tekintélyű tévedések ereje nagyobb, mint a tényeké. Pedig ha valaki vallja az ütemegyenlőséget a

népdalversben, annak el kell fogadnia, hogy a 2 mellett a 4-et gyorsabban kell mondani, mint a 3-at, hogy egyenlő ütemet kapjunk.

Egyáltalán nem véletlen, hogy Ady annyira szerette a 3+2 tagolást, s hogy kilenceseiben ugyanezt a kettesek közt megjelenő hármast alkalmazza legtöbbször: lágyabb, finomabb hullámzása jobban megfelelt ízlésének, mint a közvetlen előtte járók pattogó, csilingelő 4+2-es ütemei. De alkalmazta a 3+2/4+2 formát is, szintén régi, 16–17. századi gyakorlat mintájára. Ott még világosabban hallatszik a 4-es „gyors" volta:

> Nem jött el / hozzám // soha az én / mátkám,
> Nem jött el / hozzám // soha, aki / kellett.
> *(Élet helyett órák)*

Király szépen elemzi (II, 580. stb.), mennyire másként alkalmazza Ady a klasszikus magyar formákat is, a felező nyolcast, a felező tizenkettest, a 4+3-as hetest, mint elődei. Valóban, nála ezek sokkal keményebben, erőteljesebben szólnak, és főleg változatosabban, amit fokoz a különböző sorfajták vegyítése és összerímeltetése is. Ennek az ellentétnek éreztetésében azonban Király a kelleténél jobban leszólja a magyaros formákat: „Túlkiabáló, nyers, barbár" zenének azért mégsem lehet nevezni! (II, 581–582.). Balassi, Csokonai magyaros versei miért volnának „barbárok"? (Petőfiről és Aranyról egyelőre nem is szólva.) Epigonjaiknál is csak csengő-bongó, primitív. Persze, sosem maga a forma, hanem a mindenkori kezelése. Ezért viszi bele ez a túlságos ítélkezés olyan ellentmondásba, hogy a tizenkettes egyszer „túlzottan friss, könnyed" (I, 518.), máskor meg a „leglomhább... lassan hömpölygő magyar alexandrinus" (I, 686.)

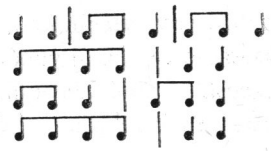
Nyilván ugyanez érvényes a nyelvre is. Nem hiszem, hogy

a magyar nyelvre általánosan érvényes volna, hogy „eltetesedésre hajlamos" (I, 505.), hogy a magyar verselés „inkább lomha, hosszú szótagokkal folyni hajlamos" (I, 307.). A magyar ütemek éppen a szótagok *átlagos* terjedelmével keltik az ütemegyenlőség érzetét, s ha attól túlságosan eltér a szöveg, ha akár „eltestesedik", akár „eliramlik" csupa hosszúval vagy csupa röviddel, akkor már nem is érezzük jónak a ritmust. A magyar szavak *általában* elég egyenletesen váltogatják a kétféle szótaghosszúságot. Épp ezért virtuóz teljesítménye Adynak *Az ágyam hivogat* „eltestesedett" ritmusa. Tessék megpróbálni ennyi hosszú szótagot összehalmozni egyetlen versben!!

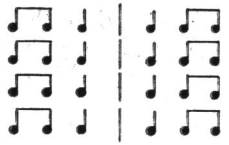
A magyaros versformában tulajdonképpen eltűnik a figyelem elől a szótagoknak saját hosszúsága, s csak a mondattani egységek „kezdősebessége" és „ellassulása" adja a ritmus keretét. Természetesen belülről azért árnyalja a szótaghosszúság is, amely állandóan más-más kombinációban van jelen benne.

Lehet ezt az állandóan jelenlevőt úgy is alakítani, hogy észrevehető legyen. Ha a *tagoláson belül* úgy csoportosítjuk, hogy az elmosódó ütemegyenlőség éles zenei egyenlőséggé váljék, vagyis állandóan ismétlődő szótagszámmal s azon belül a hosszú és rövid szótagok helyének is állandó ismétlődésével, akkor szinte a zene nyolcadainak és negyedeinek váltakozását, zenei ütemeket idézhet föl a vers. Weöres Sándor ennek a ritmusjátéknak legnagyobb mestere, s magam is adós vagyok a magyar ütem ilyen végsőkig kiélezett, zenei fajtájának elemzésével. Az alábbi, közismert versek ütemei lekottázhatók:

Reggel / süt a pék, / süt a pék
gezemice- / lángost.
Rakodó / nagyanyó
beveti a / vánkost.



Kicsi őz, / fuss ide,
a gyep itt / szép üde,
takaró / vállamon,
a felét / rádadom.



Ez a végső kifejlesztése az időegyenlőségnek a nyelvbeli tagolódáson belül, ami kezdetben inkább csak időhasonlóság. A régi, magyar „tagoló vers"-ben még csak hozzávetőleges egyenlőséget érzünk a tagok szótagszámának állandó váltakozása miatt; az ütemfajok kötött egymásutánjában már érezzük az „ütemegyenlőséget", de azon belül semmi további tagolást; a szótaghosszúság weöresi megszervezésével még a zenei ritmustagolást is létrehozhatjuk az ütemen belül. De sehol, semelyik fokozatban nem beszélhetünk *általában* „lomha", „eltetesedésre hajlamos" verselésről.

Van tehát a magyaros versben is lehetőség a szótaghosszúság érvényesítésére: ahogy Weöres Sándor a szótaghosszúság váltakozásával valóságos zenei ütemeket alakít, amelyek lekottázhatók. Ady ezt a fajta zeneiséget persze sosem valósította meg, túlságosan játékos és táncoló lett volna számára; vagy még inkább túlságosan egyhangú. Az ő mondanivalójához az állandóan változó hullámzás illett. S ezért legtöbbször nem is a két világosan megkülönböztethető ritmusformát alkalmazta, a magyar ütemes verset vagy a jambust – bár mindkettőt szintén állandóan változóan, sőt egymásba mosva alkalmazta –, hanem egy harmadikat, ahol különböző sorokat kever, ahol – Komlós Aladár szavaival jellemezve „. . . rendkívül változatos, már a szabad vers határán járó, kellemes hullámzást hallunk, s e szabadság még egy új vonást hoz magával: a természetes beszédhangsúly erős érvényesülését". Igaz, ez csak fokozata a jambus magyaros kezelésének, de kétségtelen, hogy az Ady-versek nagy

részének ritmusában már ez a „harmadik" fokozat domborodik ki, amikor a jambus már eltűnik a vers érzékelhető elemei közül (elemzés még néha ki tudja mutatni); ami érzékelhető, az sem egy állandó metrum, hanem a szólamtagolás és különféle időmértékes töredékek állandóan másként kevert, mégis nagyjából egyensúlyban maradó, időegyenlőséget sugalmazó váltakozása.

Erre legalkalmasabb volt az ötödfeles jambus a maga kilenc szótagjával és utolsó „fél" verslábával, amit úgy lehetett 5+4, 4+5 osztású részekre tagolni, vagy még tovább 3+2/2+2, 5/2+2, 3+2/4, 2+3/4 stb. módjára, hogy magyar tagokat hozzon létre, mégse legyen „felező", vagyis ne éreztessen „ütemegyenlőséget"; amellett az időmértéket is – jambust vagy részenként mást és mást – is éreztethessen benne.

Azt hiszem, nem elég Ady „szimultán ritmusáról" beszélni anélkül, hogy annak két „csomósodását" meg ne különböztetnénk: a még érezhetően jambust és a jambustól messze szakadt, tagoló-hullámzó ritmuszenét; még ha a kettő közt finom átmenetek is vannak, s még ha az utóbbi csak fokozata is a magyarosan kezelt jambusnak.

Mind a három ritmusfajta (a magyaros ütem, a magyarosan kezelt jambus és a „tagoló"), kezdettől fogva jelen van Ady verselésében, sőt csírájában a szabad vers is. Ez ugyan ellene mond Szilágyi Péternek, aki szerint az *Uj versek*-ben még csak „anapesztusok és erős metszetek zaklatják a jambusokat" (767.), míg a *Vér és arany*-ban már „Megnő a két-, sőt háromféleképpen értelmezhető sorok száma. Sok a töredezett, egyenetlen ritmusú vers. . ." Nos, *A Tisza-parton*-ban, szerintem, nem „zaklatják" a jambust a metszetek, sem anapesztusok vagy más mértékek, hanem egy szabad Ady-zenét hoznak létre, olyant, mint sok verse egész költészete végéig. Nem is tudom „töredezett

ritmusú"-nak elfogadni *A percek araró*-ját: szapphikus képletét pontosan megvalósítja metszetek és szótagszám szerint, csak néha az antik mértékrend helyett kései, hangsúlyos ritmusban, illetve más-más, de mindig jól érezhető módon a metszet két oldalán. A sorvégek sokszor adonisi sorok. Adys itt is, számomra egyáltalán nem „egyenetlen".

Az viszont igaz, hogy a különböző fokozatok, valamint a szabad versek *aránya* változik költészete különböző szakaszán.

Milyen „fogásokat" lehet megállapítani a „harmadik fokozatban", a kevert ritmusban? Mindenekelőtt a szólamszerű tagolás erősen érvényesülő uralmát, amely mindig más-más kombinációkban vonja össze a kilenc szótagot – hol négy ütemre, hol kettőre, néha hármat gyúr belőlük, s ezáltal ómagyar verseinkhez nagyon hasonló hatást kelt. Kissé sommásnak érzem azért Szilágyi Péter (766.) ítéletét, hogy ennek a ritmusnak semmi köze sincs a régi tagoló vershez. Van köze: a nyelv közös, annak változatlan lehetőségei, amit Ady nyelvérzéke nagyon mélyen érzett. Az $^{5}/_{4}$, illetve $^{4}/_{5}$-ök a *Königsbergi Töredék* olyan sorait juttatják eszünkbe, mint „Hugy szüz leány / fiot szülhessen", „Tudjuk, látjuk őt / szüz leánynak"; a világosan 2+3+ +2+2, 3+2+2+2 stb. változatok pedig a *Pannóniai ének* sorait: „feldedet / attad // fehér / lovan/, Duna / vizit // aranyos / nyergen". Adynál: „Szigoru / szeme // meg se / rebben", „Csicsijgat, / csittit, // csókol, / altat", „Titkos / hálóit // értem / szőtte", „Kisírt, / szegény, // elfáradt / gyermek"; s a háromüteműek (mint a *Königsbergi Töredék* más részében): „S hogyha / leborulok / előtte", „Majd szól: / én gyermekem, / pihenj el", „S mint kit az édesanyja / vert meg" stb.

Természetesen lehet ezek közül nem egyet jambusnak is értelmezni; mindjárt ilyen az első sor. De már a következő versszak elején fogyni kezdenek a „magyar jambus" elemei, s utána

olyan mondat következik: „S hogyha / leborulok / előtte", amiben nemcsak semmi nem maradt belőle, hanem igen ellenkező tagolása és megszaladó második fele eltolja a kihangzást egy nem-jambusszerű, egyértelműen beszédszerű ritmus felé. A folytatás hasonló: „Vagyok / tékozló és / eretnek" – itt már csak a babitsi minimum van meg, s az is eltűnik a következő sorból: „De ott engem / szánnak, / szeretnek". Más versekben kevesebb vagy semmi a jambust éreztető sor. (Találomra hadd soroljam fel különböző arányait: *A Tisza-parton, A nagy Pénztárnok, Dózsa György lakomáján, A tűnődés csolnakján, Mai próféta átka* stb.) Ilyen verseiben a különböző szótagszámú sorok vegyítésével, vagyis különböző tagolási lehetőségekkel még inkább eltünteti az „egyetlen metrumot", hogy csak a beszéd tagolásából adódó ritmust engedje kihallani. (Például *A magyar Ugaron* 8, 9, 8, 6-os soraival.)

Tudom, természetesen, hogy ha nincs jambusi metszet, akkor „ütemkapcsoló"-nak mondhatom, és megállapíthatom a jambust, amit, ha eltűnik, creticussá, choriambussá változva újra fölfedezhetek; egyáltalán a különféle klasszikus verslábakat bevetve az elemzésbe annyiféle lehetőség áll a rendelkezésünkre, hogy avval minden nyolc-tizenegy szótagos sort lehet klasszikus mérték szerint magyarázni.

Szilágyi Péter meg is teszi: creticusokat mutat ki a „Falu végén kurta kocsma..." ütemeiben; mégpedig mértékkel is (kŭrtă kŏcsma), hangsúllyal is (*Falu végén*). De ez valóban még arra se jó, hogy nevetségessé tegye Király *Séta bölcsőhelyem körül*-elemzését, aki creticusokat és choriambusokat vélt hallani a versben. Így akár újságcikket is idézhetett volna a creticusokra. Más kérdés, hogy az a ringás, amit ott Király érez és a creticusok, choriambusok hatásának tulajdonít, mitől van: a „magyar jambus" váltakozásaitól-e, vagy a mértékes jambus tarkításától

más mértékekkel? Arról persze mindig vitatkozhatunk, hogy mit is hallunk. Még akkor is, amikor mindenki mértéket hall.

Daktilust például. Ezt az egyetlen klasszikus mértéket például ki kellene kapcsolnunk a hallhatók közül. Szuromi (687.) szerint: „... Ady szimultán sorainak jambusi komponensében a daktilus szinte ismeretlen ütem." Ezek szerint, ahol daktilust vél hallani az ember, ott bizonyára choriambust kell hallani. Hallani én a choriambust csak ott tudom, ahol együtt hangzik a taggal (vagy „ütemmel"); vagy ha egy sorban önmagában tűnik fel, és más mértéket nem lehet hallani. Megállapítottam például *A Tisza-parton*-ban is (*Magyar vers – magyar nyelv,* 176.) a *sorvégek* összecsengő mértékeiben; de nem tudom hallani a sor elején, sem *A csodák föntjén* egy sorában.

A Tisza-parton :

– ∪ ∪ – – – ∪∪ –
Jöttem a Gangesz / partjairól,
– ∪ ∪ –
Hol álmodoztam / déli verőn.
.....
– ∪ ∪ ∪
Sivatag, lárma, / durva kezek,
.....
– ∪ ∪ ∪
A Tisza-parton / mit keresek?

A csodák föntjén :

– ∪ ∪/– ∪ ∪/ – ∪ ∪/ – –
Szent, zavaros kora, íme, szakadt rám.
– ∪ ∪ – /∪∪ /– ∪ ∪ – /– ?

Mit hallunk tehát az utóbbi példában, daktilusokat a soron

végig, vagy choriambust, majd egy pirrichiust, utána újra choriambusokat? Az utóbbi tagolás szerint (Szent zavaros / kora // íme szakadt / rám) én már nem is mértéket hallanék, hanem – nagyon primitív – magyar ütemeket. A költő szándékára esetleg felhasználhatnánk Szuromi megfigyelését (688.): Ady általános törekvése, „... hogy a verslábak szókat szeljenek, s a choriambusok se simuljanak magyaros ütemekhez vagy szavakhoz." Akkor viszont a daktilusok tükrözik jobban Ady törekvését *A csodák föntjé*-ben, a choriambusok pedig *A Tisza-parton*-ban teljesen zavarban hagynak: az első sor elején rendben volna, de a metszet után nem. (Megjegyzem, hogy a „jöttem a..." éppúgy lehet „tőről metszett" daktilus is.) A következő három sorvég: „déli verőn", „durva kezek" és „mit keresek" látszatra át van metszve, de hallomásra nem, mert szorosan egybe mondott szólamok, mint Arany László példái, a „*kóbor* ember" és a „*jó bort* iszom". Tehát nekem a „partjairól" és a „déli verőn" meg a többi teljesen egyértékű „tagok", biztosabban érzem bennük a choriambust, mint az összes többi példában. „A csodák föntjén" sorában pedig továbbra is egy megszakítatlanul lefutó daktilussorozatot hall a fülem, végén egy spondeusszal.

Mindebből számomra az a fő tanulság, hogy elméletileg azt kell magyaráznunk Ady verseiben, ami döntően előtérbe nyomul olvasáskor, amit a természetes beszéd kiejtése szerint hallunk benne, s csak másodsorban jöhetnek számításba másképp „is hallható" vagy magyarázható megoldások. Végül is akár choriambussal, akár daktilussal jelezzük a mértéket, ugyanazokat a rövid és hosszú szótagokat jelezzük vele, és ugyanúgy mondjuk is. Az a tény fontos, hogy a nyelv szerint nagyon tagolt szöveg is ad ritmust, amelyben azonban mindig jelen van a szótagok rövidsége és hosszúsága is mint ritmust árnyaló elem. Sőt néha előtérbe is nyomul mint egyetlen ritmusalkotó té-

nyező. De sohasem egyformán, egy „metrum" szerint, amint hogy a „tagok" sem ismétlődnek rendszeresen. Épp az bennük a rendszer, hogy állandóan váltakoznak. Nem engednek olyan egyenlőséget, mint az ütemes magyar verselés, még kevésbé annak weöresi, zenei megoldása. És bizony (Szuromi, 673-mal szemben) igen sok versében már a „szimultán ritmus" sincs jelen, vagyis nem jambus és tagolás valósult meg egyszerre, hanem már csak a tagolás, amit esetleg színeznek „mindenféle módon tördelt időmértékes" részletek.

Lássuk például *A halál : pirkadat* ritmusát. Ez is ötödfeles jambus, kilenc szótagú sorai erre vallanak. Itt-ott ki is hallatszik a magyaros jambus: „Most, most, e pillanatban élek"; „Az első szó bús csínját-bínját"; „Pap, orvosság most félre, félre:"; „Nagy mámorok, hős búsulások," „S egy asszony, akinek a csókja". Esetleg a sorvég kihangzása miatt még: „Érzem első fogamnak kínját" és „Emlékszem az anyám tejére". De a harminckét sorból ez a néhány, nem is erősen jambusi hangzás túl kevés, már csak azért is, mert ezekben is erős tagolás hallatszik. De a többi sorban – s már a kezdő hangmegütésben is – olyan hangsúlyozott kijelentések, majd felsorolások hangzanak el, s mennek végig a költeményen, amelyek nem engedik másként hangzani a szöveget, mint ezeknek a kijelentéseknek természetes tagolása szerint. S ha mégis megpróbáljuk, a legbotladozóbb jambusellenességekbe ütközünk. Itt „szimultán ritmusról" már nem lehet beszélni, itt csak tagoló vers létezik egyedül.

A képletnek megfelelő metszet csak a 6., 7., 12., 14., 19., 21., 24., 29. és 30. sorban van. (9-ben 32 közül.) Ezek után a metszetek után viszont csak egy esetben van jambusi kihangzás is (7.). Ez a sor volna tehát egyedül jambus a babitsi minimum szerint. A szólamtagolással segített vagy más „magyar" megoldás szerint ugyanez a helyzet. Itt egyedül a szólamtagolásból

adódó, többé-kevésbé kiegyenlítődő részek adják a ritmust. Természetesen nem „ütemegyenlőséggel", sőt még olyan erősen érezhető kiegyenlítődéssel sem, mint a *Mária-siralom*-ban; itt annál is lazábbak az időértékek. Különbséget okoz, hogy sem a mondattani párhuzamosság nincs meg olyan fokon, mint ott, sem a vers nem sorakoztat olyan egyszerű, rövid kijelentéseket egymás után, mint a *Siralom*. Modern mondanivalót nehéz olyan tőmondatos stílusban kifejezni. Nagy ritkán Ady is ír olyat, s akkor nagyon közel is van tagolása az ómagyar vershez. Például a *Sírni, sírni, sírni* soraiban – noha az jó „magyar jambus" is egyúttal. De ott is hirtelen átváltja a tagolást négytagúból háromtagúba még rímmel összekötött két soron belül is:

Remegve, / bújva, / lesve, / lopva
Nézni egy / idegen / halottra

Ezt az ómagyar vers vagy az obi-ugor énekek sosem teszik; ott egy tagfajta legalább két egymás melletti sorban ismétlődik, s ha átváltanak másra, az is legalább két – vagy több – sorban végigfut, amíg újra változik. (Rímelés ott persze nincs.) Ady a 2+2 helyett is tesz egybemondott négyet, ami nem ugyanaz a kiegyenlítődésben, hiszen a különálló kettőt el kell nyújtani, az egybemondott négyet pedig meg kell gyorsítani. S Adynál a szótaghosszúság feltűnőbb esetei is hozzájárulnak a lassúbb vagy gyorsabb ejtéshez, amit sem az ómagyar vers, sem a kötött ütemű népdal nem ismer. (Példa erre *A Halál : pirkadat* 25. sorának utolsó három rövid szótagja vagy a 27. sor második ütemében a négy rövid szótag egymás után.) Tagolása is különbözően éles metszeteket váltogat: néha felsorolással vagy lecsapó mondatvégekkel erős árkokat éreztet, máskor meg mondaton belüli szólamok, sőt kétfelé is tartozó mondatrészek na-

gyon finoman érezhető elválásaival tagolja a sorokat örökké változó elosztásban. Ebből adódik az az állandó hullámzás, amit különleges Ady-zenének érzünk. Ebben a beszéd tagolásán és a hullámzáson túl egy bizonytalan határú időegyenlőséget is érzünk: a kimondott egységek valóságos időtartamának hullámzását egy nagyjából állandó időmennyiség körül. Idősejtetés ez, sosem biztosan érzékelhető; nem geometriai egyensúly, hanem az egyensúlynak valami lazább fajtája.

Ezt a bizonytalanul lebegő időegyenlőséget tartja meg egyedül szabad verseiben, *A menekülő Élet*-ben. Ott a beszéd változó tagolódása, szinte tudatosan változó, semmiféle hasonlóságot nem engedő tagolása már nem bomlik egymással kiegyenlítődő egységekre. Egyedül a soroknak nagyjából érezhető időkerete ad valami egyensúlyt, ritmussejtelmet, amin belül az emelkedett beszéd soronként más-más megszaladásai adják a változatosságot; valamint a közbeiktatott hosszabb vagy félsornak ható rövidebb sorok, amivel ennek a szabadon lebegő időérzetnek monotóniáját akarja néha megtörni. A vers kilencvenöt sorából hatvanegy hetes, ez adja meg az időérzés keretét. Egy-egy szótaggal több vagy kevesebb még nem változtatja meg ezt az érzést: a nyolcasok (11) és a hatosok (10). Kiugró változatosságot jelent azonban a kilences (7), az egyetlen tízes, valamint az ötös, négyes és hármas félsor (összesen 5). Azonban a hetesek szándékosan nem engedik érvényesülni a népdal 4+3 ütemét. Még ha ilyen arányban tagolódnak is, akkor sem engednek népdalszerű, éneklő ütemet hallani a belső lüktetés vagy a megzökkentő emelkedés miatt: „látom sírva / tipegni" (ez inkább – – / – ⏑ ⏑ / – ⏑); „A nagyszerű, / szent havat"; „Lelkem-testem / bús kesely"; „Ezer felé / mutat, int"; „És mindig csak / semmiség"; „Téli, bolond / pojáca"; „Ez a semmi: / a Halál". Nincs is több 4+3 tagolás a költeményben; van viszont néha jambus

a változatosság kedvéért (harmadfeles formában): „Egy nálánál is főbb Úr"; „S úgy nézem ezt a hajszát, Mint Rembrandt nézte rajzát, S a borut, mit ecsettel..." De már ez a háromszor egymás után ismétlődő ritmus is kivétel, meg is változtatja azonnal. Először csak lelassítja ugyanazt: „Holt színnel rakott rája", utána pedig az emelkedő kezdetet teljesen jambustalanul folytatja, erősen tagolt hangemelkedésekkel: „A borút, / mély ma / rágyog. Tudom: / válaki / vágyok." Érdemes sorról sorra végigkísérni a szótagszám, a belső elosztás és a ritmusfajta váltakozását: mennyire változik pillanatról pillanatra, s mégis mennyire éreztet egy időegységet.

Érdekes, hogy ez a fajta idősejtetés már legkorábbi versei közt is föltűnik. A *Sóhajtás a hajnalba* huszonhét sorában az ötösök uralkodnak (21), de szinte egyiket sem lehet a szokott magyaros 3+2 ütemnek érezni. Még inkább az első részben, de ott meg állandóan változik a szótagszám: 5 hatos és 1 hetes tarkítja. Különösen egyöntetűek a megáradó ismétlések (Mennyi öröm zúg-tól kezdve), amelyek végig ötösök, mégis egyetlenegyszer sem adnak 3+2 tagolást. Ezek pontosan *A menekülő Élet* soraihoz hasonló, állandóan váltakozó, mégis egyetlen tagban lefutó sorok, amelyeknek *teljes időmennyisége* ad időegyenlőség-érzést. A rövidebb sorok miatt itt talán erősebben, mint *A menekülő Élet*-ben, de kétségtelenül szabadon, szoros értelemben vett zenei ritmus nélkül.

Ugyanilyen a korai versek közül *A tó nevetett*. Itt ugyan az elején néhány sor 3+2-be tagolódik, sőt ha akarom, igazi „gyors hármasokat" is hallok: „Idegen/ölű", de ez rögtön ellassul: „Ringató / ölű, Félelmes / ölű", Mély vízű / tavon"; s azután már váltja is a tagolást: „Régi / kínoknak", hogy ugyanaz többé vissza se jöjjön (csak a végén, a szó szerinti ismétlésben). Ezt a verset más szótagszám nem árnyalja, mégis az ötö-

sök emelkedő-ereszkedő kezdetei, változatos belső tagolása makacsul megakadályozza, hogy bármilyen zenei ritmust halljunk ki belőlük. Hogy mennyire szándékos volt ez, tetten érhető olyan sorban, mint „Oldjuk végre fel": a normális szórenddel szabályos 3+2 lett volna: „Oldjuk fel / végre". Mégsem úgy írta a költő.

Kezdettől fogva élt tehát benne egy szabad vers eszméje, amit kezdetben csak egészen rövid sorokból valósított meg, ahol megmaradt egy jobban kiérezhető egyenlő idő keretében. Később egyre tágabb keretek közé tágította, a mai értelemben vett szabad vers felé. Máskor meg egyre nagyobb hosszúságkülönbségeket engedett meg soraiban, mint például *A föltámadás szomorúsága* esetén. Akkor viszont a sorok jobban megmaradnak az „ortodox Ady-ritmus"-ban. Ilyenkor csak olyan értelemben ír szabad verset, mint amilyent Petőfi a maga ritmusvilágán belül *Az apostol*-ban.

Csakis Ady ritmuskezelésének általános sajátságain és fokozatain belül értelmezhetjük helyesen ritmusnak és tartalomnak különleges összefüggését. Akinek ilyen változó, az előbeszéddel ennyire együtt lélegző a ritmusrendszere *általában,* az mindenki másnál állandóbban alakíthatja úgy a ritmust, hogy az önmagában is sugallja a tartalmat. Vannak versei, ahol az egész szövegen végig lehet követni a ritmusnak a kifejeznivalóval együtt lélegző, kifejező mozgását. Magam is tettem kísérletet, hogy kimutassak ilyen együttjárást az egész versen keresztül (*Magyar vers – magyar nyelv,* 177–180.). De ezt a különleges jelentést mindig az egyes részletek különleges ritmusában vagy az éppen hordozott értelemmel sajátosan együttjáró voltában kell megállapítani, s el kell választani az Ady-vers állandó hullámzásától, ami már szinte az „állandó metrum" szerepét játssza költészetében. Ez megvan olyankor is, amikor éppen nem festi alá

különlegesen a tartalmat. Úgy látom, Király néha magának az alapvető hullámzásnak tulajdonít tartalmi jelentőséget. Nem érzem például azokat a „bevágásokat", a gondolati tagolás kisebb-nagyobb megállásainak azt a csöndet árasztó jellegét, amire *A Halál lovai*-nál hivatkozik (II, 249.). Semmivel sincsenek ott nagyobb szünetek, mint más versének ritmikai egységei között. Amit én hallok, az inkább sejtelmes suhanás, amit a felező nyolcasok és az 5+3 osztású jambikus nyolcasok váltakozása idéz elő. Mindkettő élénk ritmust ad; de a négyes tagolás mellett újra meg újra megszaladó ötös tagok majdnem a szélűzte felhők egymásra torlódó gomolygását éreztetik, vagy a lovak egymás elébe vágó rohanását (ha egyáltalán van a jóleső váltakozáson túl valami jelentésük).

Király hajlamos bizonyos jelenségnek néha helyzetétől független, általános jelentőséget tulajdonítani. Például az egy-két szótagos szavaknak, amelyek szerinte „iramlóvá" teszik a verset (I, 190.). I, 519-en kiszámítja a *Csák Máté földjén* egy-két szótagú szavainak százalékszámát, s kimondja a következtetést: „s már a szavak kurtasága folytán is száguldtak a sorok".

Először is Arany László óta számolnunk kell a ritmikában a rövid szavak összeolvadásával a szólamokban. „Vak asszony" pontosan annyi, mint „szakasszon", „Lédát" =„lép át" *(Elbocsátó szép üzenet)*; „villogott" =„hint lobot" *(A város leánya)*; „bolondja" =„ne mondja" *(A Sátán kevélye)*; „méla vágynak" =„Hortobágynak" *(A Hortobágy poétája)*. Ilyenkor teljesen eltűnik a külön szó, tehát ha iramlóan hangzik, nem azért, *mert* rövid szavak következnek egymás után. Ha viszont felsorolásban jelennek meg, akkor éppen ellenkezőleg, lelassítják a mondatot; hiszen az egynemű szavak felsorolása közt megállást kell tartanunk, amit még írásban is jelölünk vesszővel. Ez tehát éppen lassítja, széttagolja a verset. Pontosan ilyen *A ma-*

gyar Ugaron utolsó versszaka, amiről Király a rövid szavak iramló hatását állapítja meg (I, 190.):

Csönd van, a dudva, a muhar,
A gaz lehúz, altat, befed
S egy kacagó szél suhan el
A nagy Ugar felett.

Itt már nem is szavakat sorol fel, hanem igéket, tehát önálló mondatokat. Lehetetlen nem érezni a széttagolást, a lassulást. Vagyis a ritmus egyre jobban érezteti az elernyedést, hullást, magamegadást. Erről kell itt szólni véleményem szerint, s nem arról, hogy „az aránytalanul sok egy- s kéttagú szó a szakasz egészét iramlóvá tette", majd a mássalhangzók száma „növelte a rohanó jelleget" (?).

Ha viszont általánosságban, helyzetétől függetlenül akarunk mondani valamit a rövid szavak tempójáról, akkor egyelőre csak azt tudjuk, hogy a tudatunkban levő hosszabb egységgel jobban sietünk a kimondásban, mint a röviddel. Milyen tapasztalat alapján mondja Király az ellenkezőjét?

Szerintem ilyen általánosítás vezette túlmagyarázásra a *Párisban járt az Ősz* elemzésében is (I, 477.). „A második részben minden tépetté, zajosabbá, megkavartabbá vált, az egyensúly megbomlott"; „A világ idegessé vált: végletek közt mozgott". Lássuk, milyen jelenségekre alapítja mindezt. „Szabályosan, az ötödik szótag után feleztek a sorok, egyenletesen oszlottak el a rövid szótagok: ringattak a ritmikai vezérmotívumot jelentő creticusok, choriambusok." Ám a második részben, az elemzés szerint „A cezúra szabálytalanná vált: általában nem feleztek többé, hanem kapkodva, idegesen osztódtak a sorok; nem helyezkedtek el arányosan: összetorlódtak a rövid szótagok...

Az első rész ciklikus anapesztusokkal futó jambikus sémáját choriambusok és creticusok zenéjére is át lehetett még szerelni: ez itt lehetetlen volt; zihálóbban, kihagyásosabban rohant a ritmus."

A második részben, vagyis a 3–4. versszakban egyetlen sor van, amelyben nem felező a metszet: a 4. versszak első sora. A többi mind ugyanolyan szabályosan az ötödik után tart megállást, vagy legalább ott is tagolódik érezhetően, mint az első részben. Két sor van, ahol ez a tagolás tovább osztódik, s az első félsor lelassul: mindkét versszak harmadik sora. De attól még a felező cezúra nem tűnt el, mindössze lelassult az előtte levő rész, ami után a további rész is elég lassan halad tovább. Az egyetlen „szabálytalan", vagyis a többitől eltérő cezúra valóban jelent valamit; különösen ha az utána következő négy lomha hosszú szótaggal együtt vesszük tekintetbe, s különösen hogy ez a négy szótag mondattanilag sem tagolható, tehát egyenletesen „ballag" tovább a kétszeri megállás után (Egy perc: a Nyár). Ez valóban érzékelteti, hogy „meg sem hőkölt". (Egy kicsit azért a végén megbotlik: „belé".)

De mi van a rövid szótagok elosztásával? Két hely van, ahol ezek hirtelen összetorlódnak: a „beleremegett" és a „falevelek". Mindenütt másutt ugyanolyan arányosan oszlanak el, mint az első két versszakban. A „beleremegett" esetében teljesen világos, hogy a szó jelentését sugározza ez a megszaladás is. De ugyanerre felel – tartalmilag szintén szükségszerűen – a „falevelek" is: az Ősz súgása nyilvánvalóan egy halk fuvalom, amire meglibbennek a falevelek. Ezt jelzik ezek az egyformán négyesével megszaladó rövid szótagok. Köztük pedig széttagolva, lassan indul a sor: „Züm, züm" – ez meg a meglibbenés után, illetve két meglibbenés közt lassan himbálózva szállongó levelek mozgását utánozza.

S nem lehetne itt a choriambusok és jambusok ritmusát érezni, valóban zihálóan rohanna a ritmus? Mindkét versszakban ott vannak a choriambusok, ha a hosszúságviszonyokra figyelünk: egyikét-másikát a tagoláson belül is érezzük, így a harmadik versszak első sorában, s a negyediknek második sorában. S az egész vers egyetlen érezhető jambushelye éppen itt van: az utolsó előtti sor fele a metszet után, s utána az utolsó sor megint mértékben – choriambusban – hangzik ki, minthogy 4+2-be nem mondható: egyetlen jelzős-névutós szerkezet nagyon lassú első négy szótaggal és gyors záró kettessel. Csak a jelzett, határozott mérték adja egyedüli ritmusát.

Király az alanyok számából is levon következtetést „. . . gyorsan ugrálóvá változtak a beállítások", s ezt azzal vezeti be, hogy „A mondatok száma majdnem azonos maradt, mégis". Nos az első rész öt mondat, a második kilenc. Továbbá „a mélyben recsegtek csak a gyakori r-ek, s érdes muzsikát adtak a túlsúlyban levő zöngétlen hangok." Az r-ek recsegése viszont már a második versszakban megkezdődhetett, mert ott – az első versszak egyetlen r-je után – hirtelen felugrott a számuk ötre; ezután van a harmadikban négy, a negyedikben ismét öt. Nem hiszem, hogy ez feltűnhet az olvasónak. Ugyanígy állunk a zöngétlen mássalhangzókkal. Az első versszakban huszonöt van (ha nem számítom a nagyon is selymes hatású h-kat; ha igen, ez is növeli a két első versszak zöngétleneinek számát; kettős mássalhangzót mindenütt kettőnek veszek). A másodikban huszonnégy, a harmadikban huszonhárom, a negyedikben huszonöt. (Páris s-ét is ideszámítottam, bár ez kiejtésben zs, de mindkét részben egy-egy van belőle.) Vagyis a hangulat alapjául megjelölt nyelvi tények egyáltalán nincsenek benne a szövegben.

Ezután meg is kockáztatom, hogy teljesen mást érzek ebben

a versben: nagyon finom, halk, mélázó hangulatot, ami a közepén finom remegéssel megrebben, s utána kissé borúsabban, kissé sírósra válva folytatódik a végső kihangzásig.

Természetesen kinek-kinek joga mást érezni bele a költeménybe. De az indokolásnak – ha nyelvi tények elemzésére van alapozva – kétségtelen tényekkel kell történnie. Hiszen még a kétségtelen tényeket is lehet sokféleképpen értékelni! Itt nyilván az történt, hogy a tartalomnak a korszak egésze alapján megítélt hangulatát kereste a sorokban, s az Ady-versek mindig meglevő ringását és ritmusváltásait magyarázta annak megfelelően, hozzáadva a hangstatisztikának itt éppen nem alkalmazható módszerét.

Sietek leszögezni, hogy egyáltalán nem akarom ezt a példát általánosítani. Bár volna még elemzés, amivel vitatkoznék, s ez természetes is, de számuk elenyésző azokhoz képest, amelyek teljesen meggyőznek, amelyeket kitűnőnek találok. És azt is sietek leszögezni, hogy a hangstatisztikát nagyon is alkalmasnak tartom a vers „második jelentésének" vizsgálatára. Ami ebből a verselemzésből általános tanulság, az szerintem az, hogy nem szabad a helyesen meglátott összefüggéseket abszolutizálni; amit Ady korszakainak lelki hátterében meglát, azt minden versre rálátni; ilyenkor néha a tények is elvesznek szeme elől. Egy példát még. Tökéletesen igaza van, amikor Ady istenes versei mögött megállapítja a bizonytalanságot, a kétkedést. De ez akkor is igaz, ha, mondjuk tíz verse közt akad egy-egy, amely a teljes bizakodást, ujjongást fejezi ki. Hiszen a költők hangulatai, s éppen Adyé is, elég nagy végletek közt hullámzanak! Az *Ádám, hol vagy*-ban például az az egyik érve a hit ingadozó voltára, hogy a jelen idők után éppen a végén lesz egyszerre múlt idejű az állítmány. Igaz, de milyen múlt? Perfectum: „Megtaláltam és megöleltem", vagyis valami egyszer s minden-

korra megtörtént, elintéződött. És hogy a végén egyszerre a halálról kezd beszélni! Még a leghivőbb keresztény is csak a halálban, a halál után egyesülhet istenével! S még a szívveréseket sem tudom negatívan értelmezni: minden felfokozott érzelemre egyaránt jellemző.

Ugyanígy magyarázza a „Ha"-val kezdődő végső sorokat a *Dózsa György unokája* bizonytalanságának igazolására (I, 513–4.), pedig ott a „ha" jelentése: „amikor", és a fenyegetés nagyon is egyértelműen dördül a vers végén.

Egyetértek viszont az átkötésekről mondottakkal. Valóban, feltűnő ez Adynál, hiszen általában nagyon is „magyaros", „népdalszerű" ebben a vonatkozásban: általában mondattal együtt végződnek sorai, ha pedig folytatódnak, akkor is vagy mellékmondattal, vagy jól elváló szólammal folytatja a következő sorban. Ehhez képest Király felsorolt példái (II, 98.) valóban újszerűek, másfélék. De még itt is jó, ha tudatosítjuk, menynyire világosan érezte Ady a nevelő, a kötőszó szólamok közti helyzetét. Ha azok után vitte át a szót a következő sorba, akkor a hangsúlyost tette a sor elejére, s a súlytalan maradt az előző sor végén. Azt persze nem lehet tagadni, hogy így már igazi „áthajlások" keletkeznek, s *A menekülő Élet* szabadvers-voltát ezeknek az áthajlásoknak szaporodása is kifejezi.

Vitatkozni szeretnék viszont az inverzióról (II, 570–71.). Először is elméletileg: nem tudok hinni a „csomósításban", vagyis „a mondattanilag összetartozó szavaknak egy hangsúlyos góc köré rántás"-ában, még ha Aranytól származik is ez a fogalom. Ha inverzió van, vagyis a természetes szórend felforgatása, akkor éppen a mondattanilag összetartozók válnak el egymástól, nemhogy egymás mellé kerülnének. Arany nyilván arra gondolt, hogy a felforgatott szórenddel kiemelt helyre kerülő szó erős hangsúlyt kap. Ez viszont eléggé megszokott fajtája az inverziónak még közönséges beszédben is. Király néha ilyet is Ady belső nyugtalanságára hoz fel példának: „Erőt mi rajta nem veszünk", „Háboruba el ő bocsátott" stb. Ilyen inverziókkal Zrínyi óta minden költőnk élt, s többnyire nem belső nyugtalanság kifejezésére. „Egy-két ezer úr kötötte Millió jobbágyát gúzsba" – ilyennel még prózai beszédben is akárhol találkozhatunk. S miért fejezne ki nyugtalanságot a „közölés": „Ki akarta, ki istenelte, Bús lényemet így ki nevelte", „Evvel a régi ismerőssel Meg vagyok akadva az Ősszel" stb. Megint csak Balassi, Zrínyi óta használatos költői fogásról van szó, aminek önmagában semmi esetre sincs „szétszóró", belső nyugtalanságra való jellege. (Mellesleg: magát a „szakkifejezést" nagyon papirosízű archaizálásnak érzem. Mai nyelvérzékünk annyira érzi a „közöl", „közlés" másfajta jelentését, hogy nem képes felfogni „közrefogás" értelmében. Sokkal érthetőbb az „előrevetés".)

Egyetlen szó a rímről, de azt Szilágyi Péternek. Király nagyon helyesen elemzi *A muszáj-Herkules* rímeit (II, 320.), amit én Ady rímvirtuozitására szoktam például emlegetni. Látszólag ragrímek, de más szófajnak más ragjai rímelnek: „űznek" = ige többes harmadik személyben, „tűznek" névszó részeshatározó esetben. Mind ilyen ott a „ragrím": „lesnek" – „Herkulesnek". Szilágyi belekapaszkodik a „ragrím" szóba, és elkezdi citálni Ilosvait, Tinódit és más együgyű rímelésű régi poétánkat (770.). Jó, hogy esetleg nem figyelt oda a mondatra; de hát a verset sem ismerte?

Sokszor van olyan benyomásunk, mintha mindenáron keresné a sebezhető pontot Király szövegében, s ez az igyekezet eltakarja előle a tényeket. Sőt mintha Adyban is keresné. Irodalomtörténeti közhely szerinte (759.), hogy az 1900–1910 közti Ady-versek ideológiai színvonala messze alatta marad a cikkekének. Persze, 1900–1905 között igaz ez, amikor még nem ta-

lált rá Ady saját költői hangjára és kifejeznivalójára; ugyanakkor egyes visszásságokat már nagyon élesen megláthatott és ostorozhatott újságcikkeiben. De 1905-től kezdve is ilyen mély lett volna eszmei színvonala? Lukács Györgyöt akkor vajon mi ragadta meg első pillanattól kezdve ebben a költészetben, hogy (Bartók mellett) ez volt a legfőbb erő, ami a magyarsághoz kötötte? *A magyar Ugaron*, a *Magyar jakobinus dala*, *Dózsa György unokája* alacsony ideológiai színvonal? Szilágyi nyilván jobban tudja értékelni a reális, értekező, meggyőző műfajt az összefoglaló, szuggesztív, stilizáltnál.

A *Bujdosó kuruc rigmusa* szerinte Bercsényi álláspontját fejezi ki, nem a szegény huszárét. Igen, ha odáig olvassuk csak, hogy „Már életem nyugalommal Indul és kevéske gonddal, Vendégséggel, vigalommal, Lengyel borral és asszonnyal". Csakhogy éppen az a nagyszerű benne, hogy abból a gondtalan környezetből visszavágyik Ady az „áldott inségbe", hogy még a „Bénán esünk koporsóba" is jobban csábította, mint a „selymes ágy", mert „így éltünk vitézmódra". Vagyis végig kell olvasni a verset, ha ideológiai tartalmáról akarunk nyilatkozni.

Ady kedvelt költői fogása volt az ismétlés. Többféle formában alkalmazta: állandó, teljes sorismétlést *(Az utolsó mosoly)*, a 2–3. sor ismétlését *(Utálnak de csodálnak)*, a 3–4. sor kettőzését *(Egyedül a tengerrel)*, sőt egyes szavak ismétlését is *(A Holnap elébe)*. Az első példa nagyon ősi, gyakori a második és harmadik is, az utolsó a legmodernebb. Király a két utolsó formával kapcsolatban mondja, hogy „elvesztett zenét pótol". Nem hiszem; szerintem meglevő zenét erősít. De csak a sorok vagy félsorok ismétlése, ahol a ritmus zenéje eleve megvan s az ismétlés fokozza. *A Holnap elébe* szóismétléseinek hatása („Állj meg") viszont nem zenei, hanem logikai: gondolati fokozást jelent.

A teljes sorismétlés hatása is attól függ, milyen volt a sornak

magának hatása. Nem hiszem, hogy a *Májusi zápor után* és a *Gonosz csókok tudománya* versszak végi ismétlései „tűnődő" jellegűek lennének. „Piros dalra gyújtott a vér"! Ez inkább ujjongó. „Igy jöjjön el majd az az éjjel"! A *Szeretném, ha szeretnének* ismétlései sem tűnődnek, hanem nyomatékosítják a legfontosabb mondatokat: „Nem vagyok senkinek", „Lidérces messze fény", „Hogy látva lássanak", „Lennék valakié". A súlyos tények és a vágyódás fokozása a cél.

A maga korában legfeltűnőbb volt *Az utolsó mosoly* ismétlése, minden egyes sor megkettőzése. Pedig ez nagyon ősi, emberi fogás, legtöbb példát találjuk rá a népek költészetében. Ady ismétléseivel kapcsolatban fel is kell tennünk, hogy a népköltészet példái hatottak rá. A teljes sorismétlés egy egész költeményen végig annyira közös, archaikus tulajdonsága a magyar, román, szlovák, francia, dán stb. balladáknak s régies hagyományú vidékek lírai dalainak is, hogy nehéz elképzelni: attól függetlenül talált volna rá Ady saját költészete számára. Különösen hogy csupa olyan egyéb ismétléses formát alkalmazott, amely mind jellemző a magyar népballadára. A ballada a századvég és a századforduló nagy fölfedezése volt; bizonyára nagy volt a divatja a zilahi tanárok között is. Kriza János gyűjteményének egyik balladája (*MNGY*, XI, 27.) például ugyanúgy ismétli a versszak 3–4. sorát, mint az *Egyedül a tengerrel*. A somogyi kötet pedig (*MNGY*, VI.) sokféle más sorrendű ismétlésre adhatott példát már a kezdő Adynak is (176. lapon 19. sz., 159–160. lapon és a 126–127. lapokon). Kétségtelen azonban, hogy ez nem sok; Adynak kellett többet is ismernie *közvetlenül a néptől*. Hogy volt ilyen személyes találkozása is a népköltészettel, valószínűleg Érmindszenten, azt kétségtelenül bizonyítja két népdalidézete, amit akkor még kiadványból nem ismerhetett: „Lement a nap a maga járásán" – ez csak sokkal később vált is-

mertté –, s a „Fölszállott a páva", amit olvashatott ugyan Erdélyinél, de kissé másként, s nem tartom valószínűnek, hogy megváltoztatta volna, ha onnan ismeri.

De népi előképet kell föltennünk egy Isten-víziójáról is, *A nagy Cethal*-ról. Az a képzet, hogy a „világot" egy vagy három-négy cethal tartja a hátán, s ha egyik oldaláról a másikra fordul, földrengés keletkezik, Magyarországtól Kelet-Ázsiáig ismerős, s nálunk is számos változatban jegyezték föl a Dunántúltól Aranyosszékig. Ez a hiedelem annyira általános lehetett még a falusi kisnemesség körében is, hogy bekerült egy „magyar nótába" is, amire Király is utal. Csakhogy az a tréfás említés – hogy a borozók alatt inog az asztal, talán megfordult a cethal – nem elég arra, hogy abból Ady víziója kialakulhasson; ahhoz a teljes hiedelmet kellett ismernie, a *képet* és a *jelentést*. Érmindszent elmaradott világában sok olyan folklórhagyomány élhetett, amit ma csak a szakemberek ismernek, de amivel ő akár az utcán is találkozhatott. Ezért bizonyosra veszem, hogy a népköltészet, népballada sajátos ismétlésformáit is onnan tanulta, szülőföldjén élte át sajátos hangulatukat. Ilyen a teljes sorismétlés, ilyen a versszak 2–3. vagy 3–4. sorának ismétlése, ami a sor második felét viszi át a következő sor elejére, amint *Az ágyam hívogat*-ban látjuk végig az egész versen. Egyket példát idézek balladákból.

Tizenkét kőműves összetanakodék,
Magas Déva várát hogy felépittenék,
Hogy felépittenék fél véka ezüstér,
Fél véka ezüstér, fél véka aranyér,
Fél véka aranyér, három véka rézér...

Más:

Leányom, leányom! Virágos kertömbe
Első raj méhömnek gyönge lépecskéje,
Gyönge lépecskének sárguló viassza,
Sárog viasszának fődön futó füstje,
Fődön futó füstje, s mennybe ható langja!!

Ezt ismerhette, mert Kriza gyűjteményének egyik ékessége. Adynál:

Lefekszem. Oh ágyam,
Oh ágyam, tavaly még,
Tavaly még más voltál,
Más voltál, álom-hely,
Álom-hely... stb.

Biztosra vehetjük, hogy a teljesen rímtelen versre is (II, 576.) a ballada puritán, rímtelen szépsége bátoríthatta fel. Ezt már a kiadványokból is ismerhette, hiszen a *Vadrózsák*-ban és a *MNGY*, I-ben ott volt már a *Barcsai*, a *Júlia szép lány* és más remeke a népköltészetnek, amiből megismerhette a régi magyar vers rímtelen, de gazdag alliterációs gyakorlatát.

Bizonyos lírai magatartásformát már inkább belső rokonságnak kell tartani. Ilyen a „lírai naivságnak" az a jelensége, amire Király hívta fel a figyelmet: hogy Ady mindig valakihez intézi beszédét, s az ilyen magatartás első két kötetében legalább ötvenszázalékos arányban jelentkezik. Ugyanezt a népi lírában száz százalékban tapasztaljuk. A népi énekes mindig egy képzelt valakihez fordul, vagy legalább egy madárhoz, vagy éppen a „világhoz", s képzeletbeli megszólítottjához intézi panaszait. Fokozhatta Adyban ezt a lírai naivságot a népdalok ismerete,

de inkább valami mélyen meglevő, közös lelki sajátságnak kell tulajdonítani.

Ugyanilyen naivság, de balladai naivság az, amit a *Seregély és galamb*-ban olvashatunk, amikor a hollók és varjak kósza népének faggatására szinte a balladai hősnők naiv kibúvóival mentegeti magát: „Nem láttam soha seregélyt én, Gyönge, finom fióka-szárnyam Ugy-e, hogy makulátlan?..." Erre igazán bő példatárat láthatott Ady az akkor már meglevő kiadványokban. „Szabó nem jól szabta, Varró nem jól varrta, Verje meg az Isten, Aki elrontotta!" – védekezik a *Szégyenbe esett lány,* midőn elöl rövidülő, hátul hosszabbodó ruhája felől faggatják. De a példák is csak erősíthettek egy olyan vonást, amire egyénisége hajlamos volt magától is.

Itt említenék meg egy olyan sajátságos egyezést is, amit semmi esetre sem nevezhetünk kapcsolatnak, még kevésbé népköltészeti hatásnak, mégis érdemes elmondani: hogy a *Jó Csöndherceg előtt* élménye nagyon hasonlóan jelenik meg egy cseremisz népdalban. „Ahelyett, hogy félvén félve menjek át a fekete rengetegen, jobb, ha fütyülni kezdek. Ahelyett, hogy az emberektől félve, szégyenkezve éljek, jobb, ha dalolni kezdek." Az egymást erősítő, párhuzamos kép tulajdonképpen hasonlat; Adynál egyetlen szimbólumvízióba olvad össze. De amikor ő is prózában vall verséről, majdnem a cseremisz dalt mondja el: „...s én nemcsak arra gondoltam, amikor az ember éjjel, egyedül riasztgatja el magától a rettenetes, félelmes csendet, de arra is, hogy jaj volna nekem, ha egyszer, míg élek, elhallgatnék s engedném, hogy a halálnál borzasztóbb csönd rám feküdjön." A cseremisz paraszténekesnek emberektől visszahúzódó magatartása, aki magát idegennek érzi a társadalomban, csak fokozatban tér el a modern költő életérzésétől, aki nemcsak a társa-

dalomban, hanem a két nem-lét közti életben is „magányosnak" érzi magát, és szorongását dalolásban oldja fel.

Jó ez a példa arra, hogy belássuk, mennyire általános emberi élmények azok is, amiket mi néha a túlfejlett civilizáció termékének tartunk, amiket, egyébként joggal, bizonyos korhoz, társadalmi állapothoz kötünk, s a költőnek azokhoz való viszonyából magyarázunk. Kétségtelen, hogy az élményeket, a magatartás bizonyos döntő jegyeit összefoglalóan nevezhetjük bizonyos esetben dekadenciának, kétségtelenül kapcsolhatjuk bizonyos korok társadalmi tendenciáihoz. De azt is mindig szem előtt kell tartanunk, hogy lehet bennük indokolt emberi élmény is, különösen ha olyan alkotóról van szó, mint Ady (vagy Bartók), aki szembeszegült a kor süllyesztő tendenciáival, és le is győzte magában. Ilyen alkotóknál világos, hogy a „dekadens" élményben valami egészségesen is megélhető élménynek szélső esetével van dolgunk.

Ezt azonban már nem Király Istvánnal ellentétben mondom, hanem az ő erősítésére; hiszen ő is így értékeli Ady „dekadens" vonásait. És ezzel az egyetértéssel zárom is megjegyzéseimet. Hiszen nem a vita volt bennük a lényeg, hanem a megoldás keresése a felvetődött problémákra, amelyek mindig mozgósítanak, ha Ady verseiről vagy a magyar vers ritmusáról esik szó.

A hivatkozások a következő könyvekre vonatkoznak:

Király István: *Ady Endre.* I–II., Bp., 1970. Szilágyi Péter: *Verstani megjegyzések Király István Ady-könyvéhez. Irodalomtörténet,* 1975, 759–777. Király István: *A verselemzés kérdéseiről.* Uo. 1975, 973–1003. Szuromi Lajos: *Ady szimultán ritmusa. Irodalomtörténet,* 1969, 671–692. Babits Mihály: *Tanulmány Adyról. Nyugat,* 1920. Vargyas Lajos: *A magyar vers ritmusa.* Bp.

1952. Uő: *Magyar vers – magyar nyelv*. Bp. 1966. Komlós Aladár: *Az új magyar verselés és verstan történetéhez. Irodalomtörténet,* 1957, 173–182. A cethal, amely a földet tartja: Vargyas Lajos: *Keleti elemek a magyar néphitben. Antiquitas Hungarica,* 1947, 81–82. Újra: *Honfoglalás előtti keleti elemek a magyar folklórban* – lásd kötetünkben. A cseremisz dal: Vikár László–Bereczki Gábor: *Cheremis Folksongs*. Bp. 1971, 118. sz.

1976

Társadalmi feszültség és igény a 14–15. századi balladákban

A középkor végén, a 13–14. század fordulóján kialakul az európai és magyar népköltészetben az új elbeszélő műfaj, a ballada. Mint minden új műfaj, ez is a korszak legfontosabb társadalmi problémáit fejezi ki. A ballada ezeket a problémákat kevésbé áttételesen fogalmazza meg, mint az előtte járó elbeszélő műfaj, a hősének és annak késői fejlődési formái (románc, geszta). Míg a hősepika kizárólagos tárgya a harc, többnyire az idegen hódító elleni harc, átmeneti formáiban pedig kalandos harcok sorozata, addig a ballada teljesen új tárgyakat hoz helyükbe: embernek emberhez való viszonyából fakadó feszültségeket, összeütközéseket vagy komikus helyzeteket. Ezekben a témákban a paraszti társadalom fölfelé törekvése és a társadalmi helyzetről vallott ítélete közvetett formában is, de sokszor teljesen nyíltan jut kifejezésre.

Nyílt és egyértelmű kifejezést kap a társadalom véleménye azokban a témákban, amelyek a társadalmi különbségeket ábrázolják elítélendő formában, a gazdagot a szegénnyel szemben bűnösnek állítják be, vagy a szegény diadalát fogalmazzák meg a gazdag fölött, s a kincshez, gazdagsághoz való ragaszkodást valamilyen formában megszégyenítik. Budai Ilona, a *Szívtelen anya,* ellenség elől menekülve inkább gyermekeit hagyja el, nehogy kincseitől legyen kénytelen megválni. Állatok szégyenítik meg, de hiába tér vissza gyermekeihez, csak széttépett maradványaikat találja, vagy pedig a gyermek visszautasítja any-