

A KERESÉS NYELVE

THOMKA BEÁTA

Ady Endre: *Az Illés szekerén*. Singer és Wolfner, Budapest, 1909

Az Illés szekerén két új ciklussal bővíti a korábbi két Ady-kötet ciklusrendjét: a kötetnyitó Isten-versekkel (*A Sion-hegy alatt*) és *Az utca éneke* köré gyűjtött forradalmi versekkel. *Az utca éneke* Dózsa-verssel kezdődő és Dózsa-verssel záruló 14 darabja *A magyar Ugaron* ciklusban megalapozott és *A téli Magyarországon* tovább vitt történeti számvetésből nő ki: a számvetés konklúziójaként jelenik meg ezekben a versekben a forradalmi cselekvés sürgetésének, elkerülhetetlensége, sőt szükségszerűsége felismerésének mind konkrétábbá váló képrendszere. Míg a forradalomvárás versei a mind közvetlenebbül felismert és megnevezett társadalmi problematika felé tágítják ennek a költészetnek a határait, az Isten-versek a metafizika új fogalmi-képi anyagával gazdagítják azt. Mindkét ciklus megjelenése mögött Ady költészetének szemlélet-gazdagodása áll. A forradalom kérdéskörének, valamint az Isten-fogalomban sűrítődő metafizikai perspektívának a bevonása Ady költészetében fontos étape-jai ennek a mind ez ideig szinte egyedülálló költői szintézist előrejelző útnak, melyet az *Új versek*, a *Vér és Arany*, valamint *Az Illés szekerén* világitottak meg.

Maradjunk egyelőre a versek egyik felszíni, szembeötlő, de azokat a szemléleti elemektől a grammatikai kötéseikig átható jegyénél. A kötet száz-egynéhány versének beszélője — igen kevés kivétellel — egyes szám első, valamint többes szám első személyben szólal meg. Lényegesen kisebb az olyan verseknek a száma, amely az *Új várak épültek* címűhöz hasonlóan végig kitartanak a fókuszba állított, versalannyá megtett absztrakció s a hozzá kötődő harmadik személyű állítmánysor mellett. Az *én* az olyan teljes értékű jelképrendszert, önmagában is megálló szimbolikus tablót létrehozó darabokba is belopja magát, mint a *Halálvirág: a csóke*, a *Hideg király országában* vagy a megszemélyesítések nagy versébe, *A májusi zápor utánba*.

Mi áll a versbeszélő hangjának, első személyű alanyának, a versén hanghordozásának felerősítése, jelenlétének előtérbe nyomulása

mögött? S mi indokolja a fokozatosan helyébe tolakvó többes, a *mi* megjelenését? Versépitő gesztusok ezek csupán, vagy a versek jelentéshálójában döntő szerephez jutó tényezők?

Az *én* sok esetben már a felütésben, a versnyitó első sorban felbukkan: „*Dózsa György unokája vagyok én*”, *Uram, háborúból jövök én*”, „*Az én magyarságom*”, „*Én már régen-régen úr lennék*” stb. Ha nem a verskezdet tényezője a névmás vagy a személyragok mögé bújtatott *én*, akkor a vers záró részében merül fel, mint az *Egy vidám tor, Új könyvem fedelére* c. versekben. Ha nem mint beszélő *én*, akkor mint a ragok grammatikai távolítása révén önmagát jelenlevővé tevő erő működik. A Csák Máté földjén második személyű állítmánysorát az utolsó versszak ekképp módosítja: „*Én, beteg ember, csupán csak várok*”, „*Veletek száguld, vív, ujjong a lelkem: Véreim, magyar proletárok.*”

A *muszáj Herkules* szemszögéből a versént robusztussá növelő gesztusokként ítélnénk meg a fenti mozzanatot. A „*De az igaz: az én vagyok*” kijelentésértékű szubjektumfelfokozása azonban nem tűnik kielégítőnek az előbbi megjelenésformák megértéséhez. Annál kevésbé, mivel az idézett szegmentumok meggyőzően példázzák a szövegkörnyezetek, beszédhelyzetek változatosságát, melyeket így vagy úgy meghatároz az *én* nyilvánvaló vagy latens jelenléte. A feltétel nélküli egyéniségkultusz lényegét, úgy tűnik, éppen a már érintett transzformáció világítja meg, melynek során, mint az idézett Csák Máté-versben, az *én* felzárkózik a Mával és Holnappal kiegyenlített proletárok mellé. A *ti* és az *én* egymás mellé kerülése előzi meg az azonosulásban tetőző transzformációnak azt a mozzanatát, melyben az *én* a közösség korrelátumát képező *mi*-ben oldódik fel.

A *Hadak Útja*, A *vörös Nap* szimbolikus tablói (melyekben a forradalom hagyományos jelképei, a vörös Nap, a vörös csillag, a vörös jelek is szerephez jutnak), a képi síkon is erős kontrasztra épített *Az utca éneke*, A *grófi szérűn* félelmetes helyzetrajza immár nem az önmagára maradt, elidegenült s védekező reflexszerűen önmagát isteniesítő egyén kultuszát, hanem minden kétséget kizáróan a forradalmi változás kultuszát szolgálják, a *kultikussá emelt várákozás* képrendszerét teremtve meg. A költői *én*, aki önmagát az újjal, az igazzal, a fiatalsággal, erővel egyenlítettte ki, itt mindezt a „*más rendre váró*” közösségre, népre, proletariátusra ruhazza át, megtartva azonban a *muszáj Herkulesre* jellemző kihívó, asztalra csapó gesztus lázadó magatartását.

A „veszettül vívtam, csatáztam”, „meglakoltam”, „Én csak adtam, adtam, adtam”, „Én csak éltem és daloltam” helyébe a „Dagad a mi álmunk”, „Vagyunk bizalommal”, „Mikor fogunk már összefogni?” kerül. „Mi vagyunk a Jövő és Igazság, Engesztelés és nagy Itélet, És mi vagyunk, csak mi vagyunk, Jó sors, ha kell, s nem kell: Végzet.” — olvassuk a *Hadak Útjában*. Az egyest kiegészítő/felváltó többes szám a versmagatartást megőrző, de a szemléleti irányultságot nyomatékosabbá tevő grammatikai transzformáció jele. A grammatikai váltásnak azonban világszerű alapja van. Az én felduzzasztása ebből az aspektusból nem öncélú kihívásnak tűnik, hanem a védekezés és ugyanakkor a lázadás gesztusának, amely az adott pillanatban a keresett/fellelt közösség védekező-lázadó magatartásává lényegül. Ettől a mozzanattól elválaszthatatlan a magyarság történeti-társadalmi létkérdéseire való rákérdezés bátorsága is, melynek nyomán egy Dózsát, Csák Mátét, Táncsicsot a 20. századi proletariátussal összekötő vonal bontakozik ki, a magyar forradalmi gondolat szinkrónba hozott teljességének vonulata.

A forradalom-versek központi motívumaikká emelik a már említett hagyományos szimbólumokat, melyeket újrafogalmaznak, s jelentésüket aktualizálva/bővítve új motívumsorokat építenek köréjük. A társadalmi arányú keresés nyelvet talált. De milyen nyelven szólaljon meg a metafizikai keresés, a fogalmon túlihoz kötődő elménykór? Kapcsolódjon-e a hagyományos Isten-keresés fogalmi, képi, nyelvi rendszeréhez? Az *Adj már csendességet* Balassijának nyelve, a *Fohászokodás* Berzsenyijének indulata, a zsoldáros reformátorok könyörgő hangvétele nem megfelelő annak a „nevet kereső”, de a megnevezés elől oly ügyesen menekvő érzelmi-gondolati tartalomnak a beszéddé realizálására, amely Adyban munkálkodik. Nem felel meg, mert a verselő alaphelyzete változott meg: a transzcendencia-igény a körülírható fogalmakhoz, megfogható konkrétumokhoz szoktatott, hitetlen modern emberben éppen ezek ellenhatásaként még erősebb kényszer, mint volt a korábbi századok emberénél, aki kételkedés nélkül vetette bele magát az istenhitbe. Szükségeltetik az Isten, de a hit bizonyossága nélkül. A modern költő helyzetét ez a kényszer teszi tragikussá, ez a korábbi századok Istenképét egyrészt romboló, megsemmisítő, másrészt féltve tovább őrző kettősség.

Az Isten-versek egyik vonulata az Isten transzcendens valóságába való alámerülést példázza. Az „*Adám, hol vagy?*”, „*Az Úr érkezése, az Álmom: az Isten a metafizikai keresésnek azokat a pil-*

lanatait őrzik, melyekben létrejött a szövetség az én és az Isten között: ez az egység több s egyszersmind tökéletesebb formája a hívő ember Istenre találásának, mivel benne a transzcendencia-igény töretlenül mondatott ki. Az Isten a Béke, a „*Minden Gondolatnak alján*” rejtőző lényeg, a Mind, a sötétség és világosság, de a Nem-Vagy színomimája is, melynek a látvány szintjére emelt képi megfelelői a borzasztó Cethal, a harangkabátos öreg Úr, a Nap-szemmel néző Isten. Ez a nyelvi-képi fantáziagazdagság, melyben az ősi képzetektől a keresztény Isten-vízióig egy sor Isten-arc megjelenik, megfelel annak a sokrétűségnek, mely a kifejezendő élménykört jellemzi. Hívő és hitetlen, teista és ateista, panteista és keresztény beállítottságok metszéspontjából bontakozik ki ez az Isten-mítosz, amely szinte néven nevezésének pillanatától fogva megelevenedik, de ami benne életre kel, mint kényszer, szükségszerűség, végzet, elrendeltség, a szubjektum metafizikai szabadságának meghatározója, szabályozójaként mutatkozik meg. A felismert, fellelt, *megnevezett* Isten fénylő Nap-szeme helyett váratlanul fagyottnaparc tekint le a hozzá fordulóra: a verseken nyomot hagynak az integritását féltő szubjektum védekező reflexének nyomai, mint ahogy a versek őrzik a találkozást, a feltétel nélküli alámerülést, az Istenbe való felivódás-vágy „jelírását” is.

A vágyakozásnak és elutasításnak, az alámerülésnek és a kétségbevonásnak az antagonizmusából következően az Isten-versek nagy részét az érkezés-távozás, megtérés-eltávolodás kettőssége, az egymást taszító pólusok közötti ingadozás hatja át. A képek síkján ezért merül fel ismételen az érkező Isten, a közeledő Isten, a távozó Isten, s a reá váró hol bizakodó, hol kételyekkel küzdő ember alakja. „*Az Isten nem jön ám felénk*” — olvassuk *Az Isten balján* című versben, majd *Az Úr érkezésében*: „*Nem harsonával, Hanem jött néma, igaz öleléssel, Nem jött szép, tüzes nappalon, De háborús éjjel.*” *Az Isten harsonájában*: „*Az Isten jön és millió árnya*” . . . Majd *A Sion-hegy alattban*: „*Tépetten, fázva, fújt, szaladt*”. *Az éjszakai Isten* ennek a várakozásnak, az önmagát felfedő/elrejtő Isten érkezésének/távozásának s az általa kiváltott izgalomnak egyik legfrappánsabb verse.

A várakozás szituációja a Léda-ciklus néhány darabjára is rányomja bélyegét. A *Nem jön senki* című vers a valakire való hiába-való várás keserű konstatacióját foglalja magában: „*Mintha jönne valaki, jönne*”, majd a „*Ma sem jön hozzám senki, senki.*” az ismétlésekkel teszi hangsúlyossá a pillanatnyi helyzeten messze túl-

mutató felismerést. A *Várom a másikat* című vers egyik sora mintha a már érintetteket foglalná össze: „*Messze van még, aki fog jönni*”.

Megfigyeléseinket, észrevételeinket a már említett indítékokból kifolyólag az Isten-versekre és a forradalmi ciklusra összpontosítottuk. Meg kell jegyeznünk azonban, hogy a bennük érvényesülő domináns mozzanatok, a keresés és várakozás, az azonosulás és eltávolodás rezdülései, a megnevezés gyötrelmei, melyekből hatalmas erővel pattannak ki képek, látomások, kozmikussá növelt víziók, szimbolikus tablók, a kötet egészét átfogják. Ha a versmagatartás változásainak irányából közeledünk a versekhez, feltűnik egy momentum, amely pántként öleli át a kötetet: „*Oszlik lelkemnek bar-na gyásza: Nagy fehér fényben jön az Isten*” — áll a ciklusnyitó vers első két sorában. A kötet utolsó sora: „*Én kifelé megyek*.” Az Isten-versek és a kötetzáró két-három vers azonban nemcsak vizuálisan kapcsolódik, hanem a versek alaphangja, a versmagatartást meghatározó tényezők által is. A várakozó, kereső szubjektum lát-szólagos passzivitását ez az utolsó szó, utolsó mondat egy aktívizáló gesztussal váltja fel.

A kötet külön kérdéskörként veti fel a versek rendkívül sűrített-ségű fogalmi-képi anyagának és a formai keretnek a viszonyát. A versek egyik legerősebb hatásimpulzusa éppen ennek a koncentrált anyagnak s a szigorúan őrzött formai-logikai verskeretnek a harmóniájából ered. A kompozíció mint a versek egységét megteremtő tényezők egyike hat, mely a jelképiesítésen, merész ellenpontozáson, a vizionáláson, az erős hangulati eséseken uralkodó formafegyelemből ered. A versépítő eljárások egyik kiaknázott változatát az erős felütések és a frappáns lezárások képezik, melyeknek ugyancsak fontos szerepük van a hatásfolyamatban. Ha merész ötlettel egy versként olvassuk a kötetet, a már idézett kezdő és befejező versornál ezt mi sem bizonyítja határozottabban.