

A TISZATÁJ DIÁKMELLÉKLETE

2003. FEBRUÁR

89. SZÁM

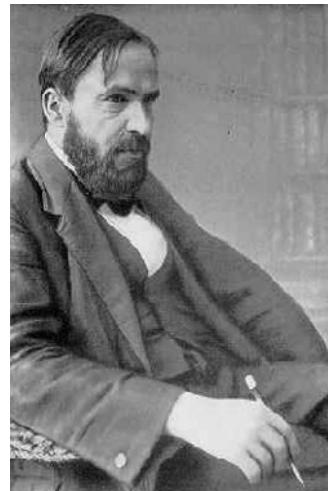
VADAI ISTVÁN

A félrecsúszott nyakkendő

MEGJEGYZÉSEK JUHÁSZ GYULA: ANNA ÖRÖK CÍMŰ VERSÉRŐL

Anna örök – mondja Juhász Gyula legismertebb versének címe, s ez igaz többféle értelemben is. Igaz úgy, ahogyan a vers mondja, örökre, kitörölhetetlenül a költő lelkébe ivódott a lány alakja, nem tudta elfeledni, és későbbi szerelmek sem tudták vele elfeledtetni az 1908-as fellángolást. Igaz úgy is, hogy Juhász Gyula múzsája örökre bevonult a magyar irodalom történetébe, megmarad szőkeségével, hangja selymével mindannyiunk számára. Teljesen bizonyos, hogy nem csupán azért, mert tankönyvi anyag lett a versből. Anna örök –, mert örökre, kitörölhetetlenül a lelkünkbe ivódott a vers, nem tudjuk elfeledni, és más szép szerelmes versek sem tudják elfeledtetni.

Nem túlságosan fontos, hogy Schall Anna életrajzi adataira kitérjünk. A nagyváradai színésznő Sárvári Anna alakban használta a nevét, a színpadokon pedig Sárvári Nusiként tüntették fel. Juhász Gyula *Atalanta* című zenés játékában is játszott kisebb mellékszerepet, éppen találkozásuk évében. A szerelem története igen rövid, a költő félve közeledett a lányhoz, versben emlékezik meg róla, hogy megcsókolta a kezét, hozzáért a hajához. Anna azonban nem viszonzta a költő szerelmét, a hozzá írott és a Nyugatban megjelent verseket kigúnyolta. Juhász Gyula kénytelen volt belátni, hogy semmit sem jelent a lány számára. A szakítást a *Megölt szerelem sírkövére* című vers jelenti be, rögtön első sorában kimondja: *Anna meghalt, és Annát eltemettem...* A keserű kiábrándulás után már nem Annához írja az Anna-verseket, hanem az Anna-szerelmeiről, múltidőben. Az *Anna örök* címmel megjelenő válogatott versgyűjtemények tehát csak alig néhány (6–7) valódi szerelmes verset tartalmaznak, a többi



JUHÁSZ GYULA
(1883–1937)

*Az elhibázott életem
kifejezés általánossá teszi
a versszakot. Az eddig
felsorolt mozzanatok
összegződnek benne,
s megfogalmazódik a Juhász
Gyulára oly jellemző szo-
morú sorsszemlélet.
Félretaszítotttság,
elhagyatottság.
A félrecsúszott nyakkendő
ennek a szimbóluma.*

(92–93) mind ennek a meghatározó élménynek a felidézése, elemzése, megőrzése. Tudjuk azt is, hogy később, 1915-ben Anna fényképet dedikált – *A drága Gyulának régi, meleg szeretettel* – 1917-ben pedig személyesen is felkereste az akkor betegeskedő, klinikán fekvő költőt.

Juhász Gyula állandó költői témájává válik az első nagy szerelem emléke. Ír másokhoz is szerelmes verseket – Eörsi Júliához, Zöldi Vilmához –, de közben, s utána is újra meg újra felbukkan lírájában Anna emléke. Anna lassan szimbólummá emelkedik, és nem csupán a szerelem szimbólumává, hanem a be nem teljesült szerelem és az örök emlékezés szimbólumává. A költőre oly jellemző nosztalgikus hangnem uralja ezeket a verseket. A két legismertebb emlékező-költemény a *Milyen volt...* és az *Anna örök*. Az első meglepő módon 1912-ben keletkezett, csak négyévnnyi távolságra a kiváltó élménytől. Úgy szoktuk idézni, mintha hosszú évtizedek sem halványíthatnák el Anna székeségét, valójában azt figyelhetjük meg, hogy már igen korán kialakul a szerelem fájó emlékké oldása. Jellemzőbbnek tűnik a második vers dátuma: 1926. Az *Anna örök* már majd két évtized távlatából szűri le azt a tanulságot, hogy az emlék végképp megőrződött, véglegesen rögzült, kitörölhetetlenül él, és uralkodik örökkön.

Anna örök

*Az évek jöttek, mentek, elmaradtál
Emlékeimből lassan, elfakult
Arcképed a szívemben, elmosódott
A vállaidnak íve, elshant
A hangod és én nem mentem utánad
Az élet egyre mélyebb erdejében.
Ma már nyugodtan ejtem a neved ki,
Ma már nem reszketek tekintetedre,
Ma már tudom, hogy egy voltál a sokból,
Hogy ifjuság bolondság, ó de mégis
Ne hidd szívem, hogy ez hiába volt
És hogy egészen elmúlt, ó ne hidd!
Mert benne élsz te minden félrecsúszott
Nyakkendőmben és elvétett szavamban
És minden eltévesztett köszönésben
És egész elhibázott életemben
Élsz és uralkodol örökkön, Anna.*

Ebben a formában először 1990-ben jelent meg a vers, a Péter László által sajtó alá rendezett *Anna örök* című kötetben (Klasszikus zsebkönyvtár, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, a sorozatban második, átdolgozott kiadás, 110. l.). Ezt azért fontos megjegyezni, mert egy jelentős ponton különbözik a kritikai kiadás főszerzőjétől, és általában a vers hagyományos kiadásaitól. A középiskolai szöveggyűjteményekben is – ahol legelőször szoktunk találkozni ezzel a költeménnyel – a vers legutolsó szava nem *Anna*, hanem *Amen*.

A kritikai kiadás (*Juhász Gyula Összes Művei*, Versek III. 1926–1934. Sajtó alá rendezte Ilia Mihály és Péter László, Akadémiai Kiadó, Budapest 1963, 1011. sz. 17. és

292. o.) természetesen tud a szövegváltozatról. A vershez írott jegyzetből megtudhatjuk, hogy az *Anna örök* először a Pesti Napló 1926. július 11-i számában jelent meg. Itt és a költő kéziratán is az utolsó szó még *Anna*. Később a költeményt a költő beavatógatta 1929-es, *Hárfa* című versgyűjteményébe, s ott bukkan fel az *Amen* befejezés. Innen öröklődött aztán a további kiadásokba. A kritikai kiadás a költő életében utoljára megjelent alakot emeli főszövegbe, de a jegyzetekben felsorolja a korábbi változatokat (sőt a későbbi szövegromlásokat is). Az 1963 óta megjelenő kiadások pedig teljesen jogosan támaszkodnak a kritikai kiadás főszövegére, hiszen az a szakértők által megállapított, a költő feltehető szándékát leginkább megközelítő szöveg.

Az *Anna – Amen* ügyben a kritikai kiadás állásfoglalása nem a legutolsó fordulat. 1982-ben Dalos László egy rövid cikket írt *Anna* címmel, ez a Magyar Nemzet november 2-i számában jelent meg. Ő az *Amen* szóval végződő változatot ismerte korábban, s örömmel fedezte fel a költő kéziratát reprodukáló fotón, amit A *Magyar Irodalom Képeskönyve* új kiadásában látott, hogy Juhász Gyula eredetileg *Annát* írt. Szegeden járva felkereste Péter Lászlót, és „tisztelettel de makacsul ellenkedve” az *Anna*-változat mellett érvelt. Péter László az *ultima manus* (utolsó kéz) elvét hangsúlyozta, hogy a kritikai kiadásnak a szerző életében utoljára megjelent alakban kell közölnie a verset. Dalos László meghajolt a szerkesztői elv előtt, de felvetett egy fontos mozzanatot. Azzal próbált érvelni a korábbi, és számára kedves változat mellett, hogy „Juhász Gyula ... talán nem is figyelt oda igazán az *Anna örök* korrektúrájára, talán nem is olvasta el; talán a nyomda az utolsó pillanatban »igazíthatta« ki a sort.”

Péter László, ugyancsak a Magyar Nemzet hasábjain november 30-án egy válaszcikkben (*Örökkön, Anna!*) fejtette ki a véleményét. Dalos László felvetését kitűnőnek minősíti, és meg is erősíti. Előbb arról a textológiai jelenségről beszél, amit *banalizáció*-nak szoktak nevezni, az *Amen* természetesebbnek tűnő, egyszerűbb, hétköznapi szó, így könnyen kerülhetett a költői *Anna* helyére. Ezután a költő életrajzában mozzanatait idézi fel, hogy Juhász Gyula a *Hárfa* kéziratának leadása után beteg volt, szanatóriumban kezelték, hosszú ideig nem is volt Szegeden. Majdnem bizonyos, hogy a versgyűjteményt nem korrektúrázta, sőt utóbb sem nézte át, így talán észre sem vette a hibát. Ezért aztán a kritikai kiadás szerkesztője elegendő érvelést lát arra, hogy eltérjen az *ultima manus* merev szabályától. Ha feltehető, hogy az utolsó kéz nem szerzői kéz, hanem egy ügyetlen szedő keze, akkor az *Anna* befejezés védhető. „Talán egy következő kiadásban, amelyet rám bízna, visszaállítom a kézirat és az első közlés *Anna* szavát” – fejezi be cikkét Péter László.

A Szépirodalmi Kiadó Klasszikus Zsebkönyvtár sorozatának Juhász Gyula-válogatása először 1987-ben jelent meg. Ebben a *Hárfa* megjelenése óta öröklődő, és a kritikai kiadás főszövege által is megtámogatott *Amen* befejezés szerepel. 1990-ben, amikor Péter László újra alkalmat kapott az *Anna*-versek sajtó alá rendezésére, átszerkesztette a kötetet. Kihagyott néhány más műzsához szóló verset, beemelt viszont néhány korábban mellőzött darabot. A kiadásról szóló megjegyzések a számunkra legfontosabb mozzanatra is kitérnek: „Kiadásunk újdonsága még, hogy a címadó *Anna örök* című vers utolsó szavát a kézirat és az első közlés (Pesti Napló, 1926. júl. 11.) alapján helyreállítottuk. Az *Amen* ugyanis lélektani szempontból jellegzetes szedői hibaként került 1929-ben a költő válogatott verseinek *Hárfa* című gyűjteményében az *Anna* helyébe, és onnan öröklődött a további kiadásokba.”

Egyelőre ne foglaljunk állást ebben a kérdésben. Vizsgáljuk meg alaposabban először a verset, majd a kézirat és a kiadások szövegét, illetve a sajtó alá rendezés elveit.

A vizsgálódás tétje csupán egyetlen szó, de a valódi cél nem ennek az egyetlen szónak a tisztázása. Remélhetőleg a vers elemzése, illetve a textológiai elvek újragondolása önmagában is érdekes. Az *Amen* – *Anna* kérdés tulajdonképpen csak ürügy, de azért persze komolyan vesszük.

Péter László pontosan fogalmaz, amikor azt írja: „lélektani szempontból jellegzetes szedői hiba”. Miféle lélektani helyzetben van az a nyomdász, aki Juhász Gyula versét szedi? Egyrészt ugyanolyan helyzetben, mint bármelyik versolvasó, – értelmezi a szöveget, s eközben a vers eszközei (az úgynevezett *költői eszközök*) hatása alá kerül. Másrészt ugyanolyan helyzetben van, mint bármelyik másoló, aki szövegeket másol, – mechanikus folyamatot végez, s eközben hibázhat különböző okokból. Megtévesztheti a szöveg értelmezése, de hibát okozhatnak egyéb (paleográfiai, tipográfiai, nyelvi) mozzanatok, illetve a mechanikus munkafolyamat ismétlődő mozzanatai is. Ezeket a lehetséges okokat kell szemügyre vennünk, hogy megfontoltan választhassunk a variánsok közül.

Kezdjük a szöveg értelmezésével, a költői eszközökkel. Vagyis teljesen hagyományos módon elemezzük a verset, s figyeljük meg, hogy értelmezésünkben miféle szerep jut, vagy juthat a befejező szónak.

A vers a címből és 18 sorból áll. A cím megnevezi Annát, így 18 évvel az első találkozás után is egyértelműen a váradi színésznő emlékéhez köti a verset. Nem csupán általános jellemzőket említ (szőke hajsza, rózsás test, színház), ha így tenne, felvetődhetne, hogy későbbi kedvesére gondol. A trubadúr költészet óta szokás, hogy a költők gyakorta álnéven nevezik kedvesüket. Balassi Bálint például Júliának, Céliának, Fulviának nevezte szeretőit, Csokonai Lillának szólította kedvesét. Az udvari szerelem finomkodó szokása azonban nem volt kötelező erejű szabály. Juhász Gyula igen gyakran címben nevezi meg Annát, elegendő szerelmes versgyűjteményének csak a tartalomjegyzékét felütni, hogy ezt belássuk. Tehát a cím első szava egyáltalán nem meglepő, sőt szokásosnak, hagyományosnak mondható.

A cím második szava kimondja a vers állítását. Az Anna-emlék *örök* érvényű. Megsemmisíthetetlen. Jóvátehetetlen. Végérvényes. Ezzel egyidejűleg kijelöl egy lehetséges időszerkezetet. Látni fogjuk, hogy a vers valóban a múlt–jelen–jövő vonalon halad, ezt a soha nem befejeződő, jövő felé haladást előlegezi meg a cím, hiszen az örökérvényűség éppen az időbeli létezés folyamatos nyomon követésével igazolható. A cím tehát összegző jellegű, két szóban megfogalmazza a költemény legfontosabb állítását, az alaptételt.

A cím helyzeténél fogva a vers kezdete, nyitómozzanata. Így természetes módon a versbefejezés geometriai ellenpólusa. A címtől indulunk, s innen jutunk el a végszóig. Ez az oppozíció alkalmas lehet arra, hogy ellentétet hordozzon, hogy fejlődési szakaszokat (kezdés és vég) jelenítsen meg, és arra is, hogy keretbe foglalja mindazt, ami e két pont között van. Juhász Gyula verse (a konkrét végszótól függetlenül) a legutóbbi csoportba sorolható. A cím két szava fordított sorrendben, tükrös szimmetriával a vers két utolsó szavának feleltethető meg. Az *örök* az *örökkön*, az *Anna* pedig az ismétlődő *Anna* szónak, vagy az *Amen*-nek. Látható, hogy az egyik esetben teljesen feszes keret keletkezik, a másikban csak lazább megfelelés. Miután nincs olyan szabály, hogy a költőnek a számunkra tetszetősebb megoldást kell választania, egyelőre még mindig ne foglaljunk állást.

A költemény 18 sorból áll. Véletlen-e, hogy a sorok száma pontosan megegyezik az első nagy szerelem óta eltelt évek számával? Nem lehet eldönteni. A vers mindenestre

éppen ezekkel a szavakkal indul: „Az évek jöttek, mentek... Talán az is felvethető, hogy a költemény az évek konkrét számlálásától, a mérhető időtől jut el a már meg nem számlálhatóig, a végtelenig, az örökkévalóságig. Nyéki Vörös Mátyás, 17. századi költő éppen a megszámlálható dolgok (fűszálak, csillagok, homokszemek) irdatlan mennyiségéhez képest jelenti ki, hogy a *Végzetlen örökkévalóság* mindezt meghaladja, elmével fel nem fogható. Ha így lenne, és Juhász Gyula versét is úgy értelmeznénk, hogy a konkrét mozzanatok megszámlálható sokaságával (elvésett szavak, eltévesztett köszönések, összetépett levelek) állítja szembe az örökkévalóság kimérhetetlen idejét, akkor talán a legelső mozzanat, az évek számlálása is szóabajóhatna. Mégis úgy vélem, talán csak véletlen, hogy a 18-as szám megfelelést teremt az évek száma és a terjedelem között.

A sorok számát inkább azért kell tekintetbe vennünk, mert a vers nincsen szakaszokra osztva. Ilyenkor is érdemes kisebb részekre tagolni a verset, kevés olyan költemény van, amelyik egyetlen megbonthatatlan tömbként gördül végig. (Még Babits *Esti kérdés-e* sem kivétel, ott a tagmondatok határán érdemes részeket elkülöníteni.) Noha lehetne szabálytalan méretű részeket is keresni, a 18-as szám azonnal egy 9 + 9-es, vagy egy 6 + 6 + 6-os felosztást sugall. A versmondatok vizsgálata egyértelművé teszi, hogy csak az utóbbi jöhet szóba. A költemény három mondatból áll: az első a 6. sor végén ponttal végződik, a második a 12. sor végén felkiáltójellel, a harmadik a 18. sor végén megint ponttal. Ehhez igazodik a korábban már említett időszerkezet is. Az első mondat múltidejű igéket hordoz, a második befejezett jelenidejűket (*Ma már..., Ma már..., Ma már...*), a harmadik pedig folyamatos jelenidejűeket, vagy ha úgy tetszik, jelen idővel kifejezett jövőidejű cselekvéseket fejez ki. Vagyis kimondhatjuk, hogy a szakozatlan vers tulajdonképpen három jól elkülöníthető, azonos méretű, 6-soros strófából áll.

Kénytelenek voltunk a mondattagolásra támaszkodni, sőt még az időszerkezetet is előre segítségül hívtuk, mert a vers rímélése nem igazít el bennünket. Szokásos esetben az egymásra rímelő sorok ugyanabban a strófában helyezkednek el, és ez megkönnyíti a tagolást. Rímtelen vers esetében egyéb szempontokat kell figyelembe vennünk. De ha már a sorok rímtelenségét említettük, térjünk ki a versformára. Az *Anna örök* jambikus lejtésű 10-es, 11-es sorokból áll. A jambikus lejtést szemlélteti például az alábbi sor:

Ne hidd szivem, hogy ez hiába volt
 ∪ - | ∪ - | ∪ - | ∪ - | ∪ -

Érdemes a sorok szótagszáma is figyelni, mert újabb érvet szolgáltat a 3 × 6-os strófatagoláshoz. A strófák szótagszámai így alakulnak:

1. strófa:	11	10	11	10	11	11
2. strófa:	11	11	11	11	10	10
3. strófa:	11	11	11	11	11	11

Nincs szigorú szabály, a 10-es és 11-es sorok látszólag rendezetlenül helyezkednek el. Jambikus költeményben azért szokták felváltva alkalmazni a páros és páratlan szótagszámú sorokat, hogy a sorok végén egyaránt állhasson hímrím (- vagy ∪ - alakú rím) és nőrim (- - vagy - ∪ alakú rím). Mivel a magyarban a rimeket időmértékesen is egyeztetjük, jambikus versben az egymással rímelő sorok mindig egyformán párosak

vagy páratlanok. Így tulajdonképpen felírhatjuk a rímtelen Juhász Gyula-vers rímképletét! A sorok szótagszámai alapján ez így festhetne:

a b a b c c

Természetesen szó sincs arról, hogy a vers így rímelve. Csak arról, hogy a költő pontosan úgy járt el a szótagszámok tekintetében, mintha egy ilyen rímképletű strófa terve lebegett volna a szeme előtt. Valószínűleg ösztönösen alkalmazkodott egy, a stanzára emlékeztető, állandóan készenlétben tartott formához. Tökéletesen (rímekkel) valósítja meg ezt a metrumot például az 1934-ből való *Egy hangszer voltam...*

<i>Egy hangszer voltam az Isten kezében,</i>	a 11
<i>Ki játszott rajtam néhány dallamot,</i>	b 10
<i>Ábrándjait a boldog szenvedésnek,</i>	a 11
<i>Azután összetört és elhagyott.</i>	b 11
<i>Most az enyészet kezében vagyok.</i>	c 10
<i>De fölöttem égnek a csillagok.</i>	c 10

A három strófás tagolódásra tehát metrikai érvet is találtunk. Jellemezzük ezután a strófákat, figyeljük meg, hogy miben egységesek versszakon belül, és miben térnek el egymástól a szakaszok.

Azt már megfigyeltük, hogy az igeidők a strófák határaihoz igazodnak. Ha felsoroljuk az első strófa igéit, még erősebb állítást tehetünk: *jöttek, mentek, elmaradtál, elfakult, elmosódott, elshant,* illetve egy tagadó *nem mentem*. A második személyre, azaz Annára vonatkozó igék következetesen az *el-* igekötővel kezdődnek. Ez távolodást fejez ki, az emlékkép folyamatos gyengülését, és ezzel párhuzamosan az én, a költő magára maradását, egyedüllétét. Ezzel szemben a második strófa jelen idejű igéi nem igekötősek: *nem reszketek, voltál, ne hidd, volt, ne hidd*. Két kivétel van, a 7. sor *ejtem ki* és a 12. sor *elmúlt* igéje. Csak ez a legutóbbi emlékeztet az első strófa monotonijára. A harmadik strófa vegyes képet mutat. Ige csak kettő van benne, a 13. és 18. sor *élsz* szava. Ezek mellett azonban sorozatot találunk befejezett melléknévi ige-nevekből: *félrecsúszott, elvétett, eltévesztett, összetépett, elhibázott*. Ezek mind igekötős alakok, sőt háromszor is felbukkan az *el-*. Itt azonban egyik sem a távolodást fejezi ki, hanem a *félre-, rossz irányba* értelemben fordulnak elő. Ennek nyilvánvaló az oka, az első strófa igéi Anna alakjára vonatkoztak, az távolodott időben; a harmadik strófa igenevei a költő környezetére, életére vonatkoznak, az van befejezett módon *félre-csúszva, elhibázva*. Ennek ellenére némi párhuzam mégiscsak vonható az első és a harmadik szakasz között. Nem csupán az *el-* szócska kimutatható előfordulásáról van szó, hanem arról, hogy az első strófa távolodó múltideje ugyanúgy hosszabb időszakaszra vonatkozik, mint a harmadik strófa jövőideje. A második szakasz – a jelen – pillanatnyi. Ehhez a mindig pillanatnyi, pontszerű éppen *most*-hoz képest a múlt is, a jövő is mérhetetlenül hosszú szakasz. (Geometriai szóhasználatul élve: a múlt is, a jövő is a jelen origójából kiinduló félegyenes.) A harmadik strófa igenevei a jövőidőn belül mutatnak be végérvényesen műtszerű állapotokat. Ahogyan Anna alakja örökéletűvé válik, úgy válik örökérvényűvé, és ezzel műtszerűvé az én elhibázott élete is.

A strófák között fennálló ABA-szerkezetet, vagy ha úgy tetszik: szimmetriát a mondatok közötti szintaktikai viszonyok is támogatják. Noha három különálló mon-

dat alkotja a költeményt, világos mellérendelő szerkezet figyelhető meg közöttük. Az első és második versszak közé kitehető a *de* kötőszó (vagy *az ezzel szemben, ám*); a második és a harmadik szakasz között pedig már ott is van a *mert*. Vagyis a mondatok közötti szerkezet így ábrázolható:

1 ↔ 2 ← 3

A második versszak azért jelentheti be, hogy *nem reszketek tekintetedre*, mert a harmadik strófa ehhez a jelen pillanathoz képest előidejű, már elhangzottak elvett szavak, eltévesztett köszönések, és ezekben a harmadik strófában idézett múltbeli pillanatokban Anna ott rejtőzött. Ezért, a kedves megfigyelt örök jelenléte miatt nyugodtabb az én, mert tudja, hogy ez az állapot válik örökérvényűvé, ettől kezdve minden elvett köszönés csak ilyen lehet. Vagyis a harmadik strófa úgy jelöli ki a jövőidőt (*Élsz és uralkodol örökkön...*), hogy az ugyanebben a szakaszban bemutatott, már múlttá vált pillanatokot nevezi meg, mint a második strófa nyugodtságának okát. A harmadik strófa kezdőszava, a *Mert* így logikailag is párhuzamos helyzetbe hozza az *elmaradtál, elfakult, elmosódott, elsubant* igesort az *elvégett, eltévesztett, elhibázott* igenév sorozattal.

Fordítsuk most a figyelmünket a verssorok és a tagmondatok viszonyára. Az első versszak feltűnő formai jegye a *soráthajlás (enjambement)*. A tagmondatok sorozatosan átlépik a sorhatárt, rendre úgy kezdődnek, hogy csak a következő verssorban fejeződnek be. A legegyszerűbb úgy szemléltetni ezt a jelenséget, hogy újra leírjuk az első öt sort, a tagmondatokat kiemeléssel elkülönítve:

..... elmaradtál
Emlékeimből lassan, *elfakult*
Arcképed a szivemben, elmosódott
A vállaidnak íve, *elsubant*
A hangod

A soráthajlás igen merész költői eszköz. A klasszikus költészetben általában kerülni szokás, hacsak nincs különleges szerepe. Arany János arra mutat be példát (*Vojtina II. levele öccséhez*), hogy ha lépten-nyomon alkalmazzuk, a hatás óhatatlanul komikussá válik:

*Midőn te így írsz: „A leányka hőn
Fohászkodék és sírva a mezőn
Bolyonga; fürti közt lebegve méla
Szellő susog és zengő Philoméla
Éneke szól; süt bújbájos világa
A holdnak. Ime jó azonban drága
Kedvese, akit oly régen ohajtva
Várt; felsikolt és csókba forr az ajka –”
S a többi, – ez neked jó, meghiszem,
De, mintha sással metszenéd fülem.*

A hatást az váltja ki, hogy a tagmondat (szintagma) és a verssor természetes megfelelő egymásnak. A költészet kezdeti fokán nyilvánvalóan egybeestek. Metrikai elméletek szólnak arról, hogy a grammatikai és verstani párhuzamosság hogyan függ össze, de elméletek nélkül is nyilvánvaló, hogy például a magyar népdal mondatai, tagmondatai rendre igazodnak a verssorokhoz, vagy fordítva, a verssorok a tagmondatokhoz. Az egyes kultúrák metrikai rendszerei persze különféle mértékben eltávolodtak ettől az „ósi” állapottól, ám az Arany János által is megfogalmazott igény, hogy a költő igazodjon a sorokhoz, a magyar költészetben (pontosabban a magyar ütemes-hangsúlyos verselésben) egészen a 19. század végéig általánosnak mondható. Különleges helyzetben azonban még Arany János is szívesen alkalmazza a soráthajlást. Például a *Toldi* IX. énekében:

*Mészáros legények, merre láttak, széjjel
Iramodtak egy-egy hurkoló kötéllel*

Itt a *széjjel iramodtak* két sorba törésével funkcionális soráthajlás jön létre, a legények különböző irányú mozgását érzékelteti a költő. Vagy *A honvéd özvegye* soraiban:

*Nem ismeri többé meg a nő
Férjét – az apa nem fiát*

A *Fiamnak* című versben maga Arany emeli ki az elszakított jelzőt a sor végén:

*Oh, ha bennem is, mint egykor, épen
Élne a hit, vigaszul nekem!*

További példákért érdemes felütni J. Soltész Katalin: *Arany János verselése* (Akadémiai Kiadó, Budapest 1987) 184–193. lapjait. De hogy ne csak Aranytól idézzünk, és ne csak 19. századi példát lássunk soráthajlásra, ideiktatom Esterházy Péter *Fuharosok* című regényéből a 46. oldal egy részletét (Magvető Kiadó, Budapest 1983. Itt most fontos, hogy csak ebben a kiadásban szedték így a szöveget). Függetlenül attól, hogy a szerző által szándékolt, vagy szándékolatlan esetről van szó, a magyar költészet egyik legszebb soráthajlásos ritmikai megoldása az a rész, ahol a Fuharos leteperi Zsófiát:

*Lábaim hasztalan össze – ahogy
kalapáccsal vernek bele egy marék
zsírba, úgy olvadtam szét – fáj,
baromian fáj a fuharos – nehéz
hagymaszag belém – mintha
szétszakadnék, mintha a beleim
leszakadnának, mintha a szívem
leszakadna a bordáimról, mintha
a bordáim felhasadnának – combom
csúszós melegség – vékony combjaim
egyre vékonyodnak, Istenem, milyen
ragyogásról volt szó, csak, csak fekete
vér.*

A funkciótlan soráthajlás gyakori használata komikus hatást vált ki, a funkcionális soráthajlás tudatos alkalmazása nagyon erős költői eszköz. Bármelyikről is van szó, fontos megérteni, hogy mi működteti ezt a jelenséget. A grammatika és metrika rokonsága. A költészet kialakulásakor ez a kapcsolat természetes egybeesést jelentett, és bizonyos verstípusoknál ez az egybeesés ma is természetes. Ám a költői formák egyre bonyolultabbá váltak, és számos olyan verselési rendszer alakult ki, ahol a verssor már nem mindig esik egybe a mondatok természetes határaival. A magyar költészetben ilyen például az időmértékes verselés. Már Berzsenyi Dánieltől számos példát lehet hozni arra, hogy a sorhatárt nem tekinti kötelező grammatikai nyugvópontnak. Csak taláalomra nézzünk meg néhány ilyen helyet. *A közelítő tél* első szakaszában jelző és jelzett szó esik külön sorba (aszklepiadészi strófa):

*Hervad már ligetünk, s díszei hullanak.
Tarlott bokrai közt sárga levél zörög.
Nincs rózsás labirinth, s balzsamos illatok
közt nem lengedez a Zephir.*

A magyarokhoz (II.) kezdőszakaszában szintén jelzős szintagma válik külön (alkaio-szi strófa):

*Forr a világ bús tengere, ó magyar!
Ádáz Erynnis lelke uralkodik,
S a föld lakóit vérbe mártott
Tőre dühös viadalra készíti.*

Az *Osztályrészem* negyedik versszakában két sor is enjambement-nal ér véget (szapphói strófa):

*Van kies szőlőm, van arany kalással
biztató földem: szeretett Szabadság
lakja hajlékom. Kegyes istenimtől
Kérjek-e többet?*

De disztichonban írt költeményből is könnyű közismert példát találni. Kölcsey Ferenc *Huszt* című versében soráthajlás van a harmadik és negyedik sor között, a negyedik sorban pedig a két félsor között (ez is enjambement!):

*Bús düledékeiden Husztnak romvára, megállék;
Csend vala, felleg alól szállt fel az éjjeli hold.
Szél kele most, mint sír szele kél; s a csarnok elontott
Oszlopi közt lebegő // rémalak inte felém.*

Az időmértékes formák nem igazodnak szigorúan a magyar grammatikához, vagy megfordítva, a tagmondatok határait időmértékes verseknél nem igazítjuk a sorvégekhez. De a modern időmértékes formák (jambikus verselés), sőt az ütemes-hangsúlyos formák is megváltoznak a 20. század elején. Bonyolult kérdés, hogy miért. Részben nyilván az avantgárd mozgalmak és a szabadvers-divat hatására. Részben a klasszikus

formák és klasszikus szabályok divatja tűnt le. A világirodalmi párhuzamokat is figyelembe kellene venni. Ahelyett azonban, hogy a soráthajlás elterjedésénél időznénk, fordítsuk a figyelmünket a rímelésre.

Pontosabban figyeljünk arra, hogy az Esterházy-részlethez hasonlóan az idézett időmértékes versek és az *Anna örök* is rímtelen. Ha a vers rímel, a soráthajlás élenkebben fejt ki a hatását. Ez azért van így, mert a rím jelzi a sorvéget, kijelöli azt a pontot, ahol szokásosan szünetet szoktunk tartani. A rím metrikai határjelölő szerepe miatt elmentésben áll a soráthajlással, ami éppen ezt a határt tekinti semmisnek. Talán még az is igaz, hogy minél erősebb a rím, annál nagyobbat zökkent az áthajlás; minél tompább a rím, annál természetesebben siklik át az enjambement új sorba.

Ez az összefüggés talán Szabó Lőrinc *Tücsökzene* című költeményében figyelhető meg a legjobban. A költő nagyívű, epikus jellegű versciklust épített, s eközben kialakított egy rá nagyon is jellemző, prózaszerű versnyelvet. Három eszközzel érte el azt, hogy a formailag egyébként teljesen pontos (1) jambikus, (2) sorokra tördelt, (3) rímes versek élőnyelvinek, természetesnek és egyszerűnek hatnak. (1) A jambusokat nem tisztán alkalmazza, hanem a prózához közelítve nagyon gyakran használ közömbös lábakat. (2) A sorok határait igen gyakran soráthajlással lépi át. Végül (3) egészen tompa rímekkel él, igen gyakran az *a* névelőt, vagy az *és* kötőszót szerepelteti rímpozícióban. Egyetlen részlet jól rávilágít erre a versnyelvre. Legyen ez a 167. szakasz, *A távol harmadik*, mert ez is az Első Szerelemről szól:

*De nem vagy az! S megint vagy... Forog a
debreceni korzó káprázata:*

*most egyszerre Kettő vagy: szőke és
fekete! A nagy könyvkereskedés
előtt lestem, jössz-e már, jöttök-e,
s hogy ideérsz, Egy s Kettő, te, Titok,
te Képtelenség, úgy átsajdulok,
mint amikor, harminc esztendeje,
csakugyan jöttél, s arcod nevetett,
s ráztad szőke-fekete fürtjeidet,
Első Varázs, te, Kettő (mialatt
legjobban egy távol Harmadikat
kívántam benned)... Álom, rajtad át
szárnyal a fiúk szeme a világ
tényei felé... Nem voltál enyém?
Biztos?... De hiszen nem is vagy, csak én
gyártottalak, s én nem tudom ma sem,
hol kezdődik az Első Szerelem.*

A ciklus végén még az is előfordul, hogy strófa végén sem ér véget a mondat, hanem soráthajlással folytatódik – az egyébként címmel elkülönített – következő szakaszban (350 – 351 – 352. szakasz). A Szabó Lőrinc-példa azért tanulságos, mert rávilágít a soráthajlás és a tompa rímelés összefüggésére, sőt tulajdonképpen az indítékára is. A *Tücsökzene* – címéhez méltóan – nem hivatkozik rafinált megoldásokkal, nem arra helyezi a hangsúlyt, hogy csengő-bongó rímekkel kápráztasson el, hanem prózává oldja az emlékezést. Ha az olvasó, vagy méginkább a verset hallgató megfedlekzik ar-

ról, hogy a *Tücsökzene* vers, a szöveg bizony nem figyelmezteti rá. A költő inkább el-
tüntetni igyekszik a sorvégeket, mint kiemelni.

Ez a törekvés ellentétes azzal, amit például Kosztolányi Dezső vagy Tóth Árpád
rímgazdag költészete szimbolizálhat. És mélyen rokon Juhász Gyula visszafogottságá-
val, mellőzöttségével, pasztelles színkezelésével. Nem véletlen, hogy az *Anna örök*
című versgyűjteményben *Versek, rím és remény nélkül* címmel két darabot is találha-
tunk. Az *Anna örök* című vers rímtelensége ezután a fejtegetés után már nem egysze-
rűen annyit jelent, hogy a költemény a drámai monológokhoz hasonlít, mert rímtelen
jambusokban íródott. Az első strófa szisztematikus soráthajlásai világossá teszik, hogy
ennek a versnek rímtelennek *kell* lennie. Részben azért, hogy az enjambement ne vál-
jon komikussá, részben azért, hogy a versbeszéd a lehető legtermészetesebb maradjon,
részben pedig azért, hogy a vers ne hivalkodjon a pompájával.

A felidézett múlt a soráthajlásokkal válik tapinthatóvá. A megtörtént események,
az emlékek, a mozzanatok mind bizonytalanok. Nem igazodnak biztos fogódzóhoz,
nem jelölhető ki, hol kezdődnek, hol érnek véget. Az egyiket követi a másik, mintha
egymáshoz lennének öltve. A bizonytalanságot csak fokozzák az igék: *elfakult, elmosó-
dott, elsubant*.

Említettük korábban, hogy a vers jellemezhető egy ABA-alakú renddel, és valóban
a második strófa sorról sorra halad, egyetlen soráthajlás sem töri meg a rendet, a jelen
pillanata határozott és bizonyos. A harmadik strófa szintén sorról sorra halad, de jel-
lemző módon mégiscsak felbukkan egy áthajlás:

*Mert benne élsz te minden félrecsúszott
Nyakkendőmben és elvétett szavamban*

Ez a funkcionális soráthajlás szinte szemlélteti a félrecsúszott nyakkendő megigazí-
tását, azt a mozdulatot, ahogyan egy rántással a helyére húzza az ember. A jelző és
a jelzett szó közötti megbicsaklás, illetve maga kép azt is jelzi, hogy valami elromlott,
megváltozott. *Kizökökent az idő...*

De térjünk vissza a második strófához. Itt tűnik fel a vers másik igen erős formai
eszköze, az *anafóra*. Három sor is a *Ma már...* szókapcsolattal kezdődik. Az anaforikus
(sor eleji) ismétlés határozottan rögzíti a jelen pillanatát, és szinte konok dacot kölcsö-
nöz a strófa első három sorának. Mindegyik kijelentés azt próbálja meg állítani, hogy
Anna emléke már a múlté. Az első strófa még megkísérelte ábrázolni a tűnő emléket,
a második azt bizonygatja, hogy a költőnek sikerült megszabadulnia az emlékek terhé-
től. A *nem reszketek tekintetedre* negatív festéssel utal a múltra. Tulajdonképpen azt
vallja be a költő, hogy korábban reszketett. Az anaforikus felsorolás utolsó tagja köz-
hellyel zárul: *egy voltál a sokból*. Ezt újabb szentencia követi: *ifjuság bolondság* (juventus
ventus). Általános bölcselkedés fedí el a valóságot, hogy mindez önáltatás. Valójában
tudjuk, hogy Anna nem *egy* volt a sokból, hanem az az *egy*, akit örökre megőriz a költő.
A strófa két zárósora két *Ne hidd* megszólítással fordítja vissza a gondolatmenetet.
Hiszen a költő számára is világos, hogy az ami *elmúlt* az *nem múlt el*.

A harmadik strófa folytatja az anaforikus felsorolást. Most az *És minden* sorkezdet
fordul elő kétszer, ehhez kapcsolódik a 17. sor *És egész* sorkezdeté, sőt talán a zárósor
Élsz szava is. Mintha a rímtelen költemény nem a sorvégeken, hanem a sorok elején
törekedne az összecsendítésre. Innen visszapillantva tűnhet fel, hogy az első strófa sem
mentes a sornyitó párhuzamoktól. Ott a névelős sorkezdes a jellemző, kétszer *Az*, két-

szer *a* áll az élen, egyszer pedig az *Archéped* szókezdő *A*-ja. Ez persze elsőre aligha észrevehető. A második és harmadik strófa anaforái azonban szinte előhívják a halvány ismétlődést.

A zárószakasz ígeit már elemeztük. A felsorolt képek mindegyike egy-egy hibát, tévedést fogalmaz meg. Az *elvésett szó* és az *eltévesztett köszönés* a freudi elszólás körébe sorolható. A tudat alatt meghúzódó, emlékekből és álmokból táplálkozó érzések váltják ki. Jellemző arra a dologra, amit elfojtunk. Váratlan pillanatokban előbukkan, és amikor eltévesztünk valamit, árulkodó módon odatolakszik. Az *eltépett levelek* konkrétak, akár Annához írott, de soha el nem küldött levelek lehetnek. A félrecsúsztott nyakkendő abból a szempontból mehökkentő kép, hogy sem elszólás formájában, sem direkt módon nem utal Annára, a költő mégis őt látja az apró hibában. A férfiúi hiúság bújna meg a kép mögött? Az, hogy nem tetszett Annának?

Az *elhibázott életem* kifejezés általánossá teszi a versszakot. Az eddig felsorolt mozzanatok összegződnek benne, s megfogalmazódik a Juhász Gyulára oly jellemző szomorú sorsszemlélet. Félretaszítotttság, elhagyatottság. A *félrecsúsztott nyakkendő* ennek a szimbóluma. A vers zárószava a strófa jelentésével szorosan összefügg, és a két lehetséges zárószó más-más árnyalattal egészíti ki. Az utolsó sorban mindenféleképpen megszólítja a nőt az *Élsz és uralkodol* szavakkal. Ezt az *Anna* tovább nyomatékosítja, így a strófa azt mondja: Te vagy egész elhibázott életem szimbóluma. Ebbe a kijelentésbe némi vád vegyül, egyetlen végső okot nevez meg, minden feloldás nélkül. Ha az *Amen* szót képzeljük a vers végére, akkor is megszólítja az utolsó sor Annát, de egy *úgy legyen*-nel beleegyezően fejet hajt. Mintha neki is így lenne jobb.

A harmadik strófa abból a szempontból különleges, hogy az anaforikus felsorolás a szintaktikai szerkezet ismétlésével jár együtt. Mind a három strófa felsorolásra épül. Az elsőben a múlt emléknymoi sorakoznak, a másodikban a jelen rögzített állapotai, a harmadikban a hibák és tévesztések. Ám az első strófa soráthajlásai megbontják a rendet, nem jön létre feszes ismétlés, a múlthoz a feloldott, fellazult felsorolás illik. A második strófa anaforái következetes rendet hoznak létre, de csak a sorok elején, és a strófa elején. A harmadik versszak különleges, mert az egész szakaszra kiterjedő, és a sorokat a kezdetüktől a végükig meghatározó rendet mutat be. A 3., 4., 5. sor rendje a legfeszesebb:

<i>És</i>	<i>minden</i>	<i>eltévesztett</i>	<i>köszönésben</i>
<i>És</i>	<i>minden</i>	<i>összetépett</i>	<i>levelemben</i>
<i>És</i>	<i>egész</i>	<i>elhibázott</i>	<i>életemben</i>

Először egy *És* kötőszó nyitja a sort, utána általános határozószó következik, majd egy befejezett melléknévi igenév, végül egy (képes)helyhatározó. A szigorú rendet csak a strófa eleji soráthajlás bonyolítja meg, de a *minden félrecsúsztott nyakkendőmben* esetén is ezt a szerkezetet találjuk, a második sorban pedig hiányzik a *minden* szócska az *elvésett szavamban* előtt. Ez a szintaktikailag kötött monoton ismétlés több szempontból is érdekes.

Egyrészt ez a litániaszerű megoldás hozzájárul a költemény vallásos kicsengéséhez. Az utolsó sor *örökkön* szava önmagában is ilyen jelleget kölcsönöz a versnek, függetlenül attól, hogy az utolsó szót *Amen*-nek olvassuk-e. Az egész vers felsoroló jellegű, emiatt a harmadik strófa litánia-jellege kiterjed az egész költeményre. Így válik az egyébként kifejezéseiben, képeiben, hangulatában profán szöveg magánimává. Juhász

Gyula költészetére jellemző a vallásos hang, sőt Anna-litániát is írt. A *Profán litánia* anaforikus strófakezdésekkel emeli ki a műfajra jellemző ismétlődést:

*Tűnt Anna, aranyház,
Te drága csoda,
Elefántcsontmívű
Boldog palota.*

*Tűnt Anna, te tünde,
Te édeni kert,
Ahonnan örökre
Sors kardja kivert.*

*Tűnt Anna, mennyország,
Thulén túli táj,
Kire messze, mélyben
Gondolni be fáj!*

A litánia nem más, mint a szentként tisztelt személy, Mária vagy Jézus tulajdonságainak, jellemzőinek részletező, olykor igen hosszú és monoton felsorolása. A műfajt szívesen választják szerelmes vershez is a költők, hiszen a kedves tulajdonságainak részletező felsorolása önként kínálkozó verstéma. Juhász Gyula legismertebb költeménye, a *Milyen volt...* ugyancsak tekinthető anaforikus strófakezdésekkel, sőt grammatikai párhuzamokkal szerkesztett rövid litániának. Az *Anna örök múlt – jelen – jövő* időszerkezetére fektetett felsorolása annival gazdagabb, hogy a különböző idősíkok különböző mozzanatokot sorolnak, s ezek egymással párhuzamosan, egymást is értelmezve jelennek meg. És most érkeztünk el a gondolatmenetünk elején feltett kérdéshez. Milyen lélektani okok játszhattak közre, ha a szedő rovására írjuk a versvégi *Amen* szót? A litánia-szerű felsorolás egészítheti ki az utolsó sor *örökkön* szavát, és hívhatja elő a verset értő másolóból a logikus befejezést. Ha litánia, akkor záruljon *Amen*-nel.

A szigorú szerkezetű felsorolás másik következménye, hogy a harmadik strófában *rímillúzió* keletkezik. Erre a jelenségre Horváth Iván idéz szép példát (*Balassi költészet történeti poétikai megközelítésben*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1982. 195–196.): „...a magyar agglutináló nyelv, amelyben a mondattani paralelizmusok (amilyeneket a klasszikus szabadvers előszeretettel alkalmaz) azonos toldalékokat, homoioteleutonokat, morfémáriméket eredményeznek, úgyhogy magyarul mondattani paralelizmusokat alkalmazó, Walt Whitman-i típusú szabadverseket rím nélkül egyszerűen nem lehet írni, vagy ha igen, akkor csak rendkívül szigorú és ugyanakkor átlátszó korlátozások révén, mint Kassák teszi a *Mesteremberek* elején, ahol a paralelizmust a magyarban mássalhangzós *-k* számszámhatározatlansági jelre korlátozza –

*Mi nem vagyunk tudósok, se méla aranyszájú papok,
És hősök sem vagyunk, kiket vad csinnadratta kísért a csatába*

– majd az *-on -en -ön* határozóragra, gondosan ügyelve a véletlenszerűen is valószínű összecsengés elkerülésére:

*S akik most ájultan hevernek a tengerek fenekén, napos hegyeken,
És a ménkövert mezőkön szerte, szerte az egész világban.”*

Az *Anna örök* nem tudja elkerülni a toldalékismétlést. A sorvégre eső helyhatárolók mind *-ban/-ben-re* végződnek. A *Nyakkendőmben* a soráthajlásnak köszönhetően sor belsejébe esik, de a strófa második sorától kezdve elkezdődik a toldalékismétlés:

*szavamban
köszönésben
levelemben
életemben*

Megfigyelhető, hogy csak a sorozat elején találunk mély hangrendű toldalékot, ezután csupa egyforma *-ben* sorakozik, tökéletes hármasság keletkezik. És itt megint a vers végére *Amen-t* író szedő lélektani helyzetéhez értünk. Nem csupán a szöveg értelme billentheti meg az olvasatot. A hármasság negyedik tagjaként az *Amen* rímel, míg az *Anna* nem.

Furcsa, hogy az első strófa áthajlásos szerkezete kapcsán arról beszéltünk, hogy ennek a költeménynek rímtelennek *kell* lennie, és itt a végén az anaforikus szerkezet miatt mégiscsak rímek keletkeztek. A prózaszerző indítás a költemény végére rímes versebe torkollik. Ennél ravaszabb csapdát a másoló számára nehéz lenne kieszelni.

Feltéve persze, hogy az *Amen* a gondatlan szedő műve. Mert a vers költői eszközeit ugyan bemutattuk, de adósak vagyunk még a források vizsgálatával, és néhány elvi megfontolással. A kritikai kiadás a *Hárfa* című gyűjtemény szövegét közli. Péter László az *ultima manus* elvére hivatkozik, precízebben *ultima editio*-t kellene mondanunk, hiszen a nyomtatvány nem a szerző keze munkája, s ez nem csupán szószálhasogatás, ugyanis az utolsó kézirat vitán felül a szerző utolsó szándékát tükrözi, az utolsó nyomtatvány viszont ki van téve a nyomdahibáknak. Az *ultima manus* elvére még visszatérünk, nézzük a *Hárfa* szövegét. A legjelentősebb szövegelterésről már tudunk, az utolsó szó itt: *Amen*. Három ékezetbeli eltérés is akad, a 3. sorban *szívemben*, a 10-ben *ifjúság*, a 11-ben *szívem* áll. E lényegtelennek tűnő apróságok azonban árulkodóak. Mind a három változat elrontja az adott helyen a jambikus ritmust, a jambus helyébe tompa spondeus kerül. A kézirat rövid magánhangzós változatai mutatják, hogy korábban a költő a jambikus lejtéshez igazította az ékezetést. Nem valószínű, hogy szándékosan rontotta volna a sorok ritmusát, inkább hihető, hogy a *Hárfa* szedésénél igazítottak a helyesíráson. Elég a kritikai kiadás jegyzeteit futólag áttekinteni, hogy kiderüljön: a *Hárfa* ékezesi eljárása rendre eltér a kéziratban is fennmaradt versekétől, rendre hosszú *i*-vel írja a *szív* szót. Azt továbbra sem tudjuk, hogy az *Anna – Amen* változtatást ki hajtotta végre. De ettől a kérdéstől függetlenül állíthatjuk, hogy a vers ékezésében nem az *ultima editio*-t érdemes követni, a korábbi változatok jobbák.

Az *Anna örök* kézírata, melyről korábban már volt szó biztos támpontnak tűnik. Dalos László örömmel állapítja meg, hogy „Juhász Gyula tehát így írta”. Igen ám, de mikor. A kézirat keltezetlen. Egyetlen támpontunk van, a fentebb közölt szövegtől való egyetlen szövegelterés. A kéziraaton és a Pesti Napló első közlésén is a 14. sor végén vessző szerepel. Ez vélhetően hiba, ugyanis Juhász Gyula az és kötőszó előtt nem használt vesszőt. Az *Anna örök* szövege ezt számos helyen példázza. A 14. sor végi vessző furcsa módon egybeíródott a megelőző *szavamban* szóval, máshol a vesszők

mindig jókora helykihagyással követik a megelőző szót. Ez arra utal, hogy valami írás-technikai mozzanat játszhatott közre a papírra vetésénél. (Túl közel volt a papír széle? Tollat mártott? Papírhiba? Vagy megállt egy pillanatra az írással?) Mindenesetre a Pesti Napló közlésével megegyező hiba arra vall, hogy a kézirat 1926-os lehet. Valószínű, hogy a Mikes Lajos tulajdonából a Petőfi Irodalmi Múzeumba került kézirat a Pesti Napló szövegének a forrása.

A kézirat azonban nem lehet a vers fogalmazványa. Egyetlen javítás nélkül, szép egyenletesen, olvashatóan követik egymást a sorok. Gondos tisztázat benyomását kelti, nyoma sincs rajta olyan áthúzásoknak, módosításoknak, mint ami Juhász Gyula versfogalmazványaira jellemző. Ez is arra utal, hogy a folyóiratnak szánta. A címet kettős vonallal aláhúzta, s alatta feltüntette, hogy *Irta: Jubász Gyula*.

A Pesti Napló szövege ettől a kézirattól egyetlen ponton tér el, a 11. sorban *szívem* áll. Az ékezesi pontatlanság a fentebbi ritmikai érvvel együtt azt igazolja, hogy a kézirat a korábbi, ahhoz képest a folyóirat már egy ponton ront a szövegen, a közös hiba mellé egy saját hibát is felsorakoztat. De sem a kézirat, sem a Pesti Napló szövege nem lehetett a *Hárfa* szövegének az alapja, mert a *Hárfa* – miközben az ékezésre érzéketlen – nem veszi át belőlük a 14. sor vesszőhibáját. Vagyis 1929-ben egy újabb szerzői kéziratot használtak. Hiába áll az 1926-os kézirat *Anna*, ha az 1929-esen már esetleg *Amen* szerepelt! Nem kizárólag a szedő változtathatott a versen.

A források áttekintése után térjünk rá a szövegközlést érintő elvi megfontolásokra. A kritikai kiadás elvszerűen járt el, alkalmazta az *ultima manus* elvét. A legújabb szabályzat – történetesen Péter László állította össze – óvatosan fogalmaz: „Alapszövegül általában az utolsó kéz (*ultima manus*) elve alapján a szerző életében megjelent utolsó, a szerzőtől gondozott vagy jóváhagyott közlés, vagy a legkésőbbi eredeti (*autográf*) kézirat (gépírat, nyomdai levonatot) szolgál. Ezt az elvet azonban nem szabad mereven, kellő mérlegelés nélkül alkalmazni; bizonyos esetekben el lehet, sőt el kell tőle térni. Így például, ha kétséget kizáróan megállapítható, hogy a szerző életében megjelent szöveg csak a cenzúra beavatkozása vagy a politikai viszonyokból származó *öncenzúra* miatt tér el a szerző korábbi szövegétől, akkor a korábbit fogadjuk el alapszövegnek. Viszont a kényszer nélkül, akár más tanácsára is, de a szerző beleegyezésével történt változtatást tiszteletben kell tartanunk.”

A kritikai kiadás természetesen nem csak az alapszöveget közli, hanem a szövegkritikai jegyzetekben a többi változat eltéréseit is. De a tét nem kicsi. Láttuk, hogy a későbbi kiadások – helyesen – a kritikai kiadás főszövegét veszik eztán alapul. Vagyis a sajtó alá rendező arról dönt, hogy mi váljon a vers hivatalos szövegévé. Az *ultima manus* elve önmagában is bírálható. Miért kellene a szerző utolsó szándékát elfogadnunk? Ez csak akkor lenne helyes gondolat, ha úgy képzelnénk, hogy a szerző folyamatosan tökéletesíti a művét. De még ekkor is lehetne érvelni a korábbi változatok mellett. Mit tegyünk például, ha egy korábbi változat gyorsan népszerűvé vált és elterjedt? Más szerzők művei korábbi alakban idézhetik, folytathatják a gondolatmenetét. Abban a pillanatban, amikor a szerző közzéteszi a művét, lemond arról a jogáról, hogy kizárólagos tulajdonának tekintse. Ugyan a módosítás jogát fenntartja magának, de a javítatlan változat terjedését már nem gátolhatja meg. Az *ultima manus* elve úgy tesz, mintha megátolhatná.

Ennél azonban sokkal bonyolultabb a helyzet. Számos példa mutatja, hogy egy szerző hiába javítja a művét, közben maga is hozzájárul a romlásához; a kiadások során keletkezett nyomdahibákat észre sem veszi, esetleg maga is hibázik (például kifelejt

egy szót). A szerző életében többször megjelent művek gyakorta lehetetlen helyzetbe hozzák a sajtó alá rendezőt. A korai változatban még nincsenek benne a szerzői módosítások, a későbbiekben pedig már sok a szerzői szándéktól eltérő változat.

A szabályzat szövege is felhívja a figyelmet arra, hogy bizonyos körülmények érvényteleníthetik az *utolsó kéz* elvét. Ugyan nehéz megítélni, hogy egy szövegváltozat létrejötte minek köszönhető (hogyan ellenőrizhető az öncenzúra?), a szabályzat engedékenysége, óvatossága helyeselhető. Valójában az *ultima manus* elve nem más, mint menekülési útvonal a textológus számára.

Jelen esetben a kérdés nem is bonyolult. Mit válasszunk alapszövegül? A meglévő kézirat és a *Hárfa* szövege jöhet szóba. Ha elképzelhető párhuzamos szövegekölés, mert van rá hely, vagy számítógépes kiadást képzelünk el, akkor természetesen mindkét változatot helyes egymás mellé helyezni (sőt akár a többit is, ha nem válik áttekinthetatlenné). Ha azonban egyetlen szöveget kell választanunk, akkor mi a teendő? A *Hárfa* ékezesi pontatlanságait mindenképpen javítanám. Az egyetlen vesszőhibát úgyszintén. Ezek után már csak az utolsó szó ügyében kell dönteni.

Két elképzelhető történetünk van: (1) Juhász Gyula az *Anna* névvel fejezte be a verset, amit a *Hárfa* szedője a fentebb bemutatott lélektani okokból elrontott; (2) Juhász Gyula 1926-ban az *Anna* névvel fejezte be a verset, majd 1929-ben módosította *Amen*-re. A két eset közül nem tudunk választani, mert mindkettő hihető. Az *Anna* tetszetős, mert keretbe foglalja a verset, egyénibbnek tűnik, és az (1) történet hibáját is meg tudjuk indokolni. Dalos László nagyszerű költői leleményként értékeli a versbefejezést: „itt van Anna neve, az imádság-parafrazis mondat végén, *Amen helyett*, igazi költői *trouvaille*-ként!” Mindezzel szemben az *Amen* teljesen logikus verszárószó, illeszkedik a megelőző *örökkön-höz*, és betetőzi a harmadik strófa meginduló rím sorozatát. Ezt is értékelhetjük költői leleményként: itt van az *Amen* a szerelmes emlékező-vers végén, *Anna helyett* igazi költői *trouvaille*-ként!

A legromatikusabb történet azonban a következő lenne: (3) Juhász Gyula 1926-ban az *Amen* szóval fejezte be a verset, de freudi elírás történt, s amikor a Pesti Napló számára lemásolta *tévedésből* a szeretett nő nevét írta le. Ezután 1929-ben megigazította a *félrecsúszott nyakkendő*t. Kár, hogy ez a változat a legkevésbé hihető.

Nem azt akarom bizonyítani, hogy az *Amen* lenne a helyesebb olvasat. Azt sem, hogy az *Anna*. Azt gondolom fontosnak kimondani, hogy a válasz nem tudható.

Már csak egyetlen érv maradt hátra. Tudjuk, hogy a vers 1929-től 1990-ig, azaz 60 éven keresztül az *Amen* zárószóval jelent meg, sőt a jelenlegi középiskolai szöveggyűjteményekben is ezzel a szóval fejeződik be. Mi a célunk? Hogy igazodjunk ehhez a tradícióhoz? Hogy tiszteletben tartsuk? Hogy ellene dolgozzunk? Hogy nyilvánítsuk *elvetett szónak, eltévesztett köszönetnek, félrecsúszott nyakkendőnek?*