

tanulmány

HERCZEG ÁKOS

„Új és magyar”

ADY MODERN MŰVÉSZETSZEMLELETÉNEK KIBONTAKOZÁSA AZ *ÚJ VERSEK*
ÚN. MAGYARSÁG- ÉS PÁRIZS-VERSEI ALAPJÁN

Ha abból a távlatból vizsgáljuk Ady *Új versek* című kötetét, mint a deklarált irodalmi horizontváltás egyfajta látványossá tett gesztusát, hogy a modernség Nietzsche nyomán voltaképp ott kezdődik, ahol az ész által megalapozott világtapasztalat az esztétikai világ- és önmegértés mind hangsúlyosabb bizonyosságának adja át a helyét,¹ akkor éppen a művészet századvég táján kitüntetetté vált médiuma nyújthat Ady versei számára újfajta olvasási szempontokat. Persze nem vitatható, hogy az *Új versek* jelentette innováció kevésbé igazolható vissza az alkotó és a befogadó lelke közti „rezonancia”² alapján leírható aisztheszisz 19. századi felfogásának nyomain. Ismeretes, nemcsak a szerző fogalmazta meg egy alkalommal verseinek élménylírai, legalábbis az „életen” alapuló eredetét,³ hanem költészetének egyik legfőbb apológétája, Ignotus is a költőben dolgozó érzések voltaképpen nyelvi leképezésében látja meg a vers sikerességének, az arra való rátalálásban pedig az esztétikai tapasztalatnak a kulcsát.⁴ Ugyanakkor éppen a nemsokára útjára induló *Nyugat* főszerkesztője fogalmazza meg több esetben is, hogy Ady költészete nem olvasható a versértés megszokott stratégiái szerint: a versek érthetlenségének vádját azzal utasította el, hogy éppenhogyan *félreérti* Ady költészetét az, aki a korábbi beidegződéseknek engedve a szavak szótári jelentését, a versmondatok logikai, szintaktikai koherenciáját kéri rajta számon. A művészet önigazoló, értelem-összefüggéseket megvilágító – megelőző – költői hagyománytól és egyszersmind a tudományos nyelvfelfogástól megkülönböztetett nyelvi természete fontos része volt Ignotus retorikájának. Egyértelmű üzenete, hogy ennek a művészetnek saját szabályrendszere van, és a szavak szótári értelme nem egy adott jelentés felmutatásában játszik szerepet, hanem pusztán egyike azon „mozgatóknak”, melyek a vers („átérzést” keltő) „értelmét” – és nem pedig a tartalmát – világítják meg.

Ám nem kizárólag a ráció uralta művészetfelfogás érvénytelenülése hozhatja kapcsolatba Ady költői indulását a modernség fent jelzett, készülődő fordulatával, hanem ezzel összefüggően az artikulált világtapasztalat centrumaként elgondolt szubjektum is kikerül annak rögzített pozíciójából. A kötet előverse, a *Góg és Magóg* nemcsak azért nem olvasható egyszerű proklamációnak, vagy fordítható le a hazatagadás, netán épp a nyugatimádat kifejeződéseként, mivel a történelmi utalások és a szavak szótári jelentése a vers ambivalens retorikai utasításai folytán azok ellenkezőjét is állítja, de azért is, mert amint a beszélő a múlt figuráinak álarcát magára öltve a történelem „hangján” szólal meg, úgy maga is kiszolgáltatódik a rög-

zített múlt és a jövő felé nyitott jelen távlata közt oszcilláló, újra és újra létesülő jelentés effektusainak. Mindez azt példázza, a kijelentések immár nem pusztán a befogadás ekkoriban már felismert temporalitása⁵ miatt nem olvashatók vissza egy organikus énré, hanem különösen mivel az a modernség sajátos időszemléletében olyan „szüntelen keletkezésben” ismerhető fel, ahol „újra és újra saját addigi identitását érvénytelenítve különbözik s válik le önmagáról”.⁶ A művészi alkotás tehát nem megnevezi a valóság egy darabját, hanem mintegy maga hozza azt létre, ám oly módon, hogy a szerző nem mindenek felett álló alakítója az esztétikai jelenségnek, hanem sokkal inkább közvetítője, melynek során a „művészethez való megszokott viszony megfordul: nem az ember teremti a művészetet, ellenkezőleg: a művészet teremti az embert”.⁷

A szubjektív önkimondás nyelvi korlátozását felmutató poétikai jegyekre, melyek az arccal-hanggal felruházhatatlan beszélő kijelentéseinek éppen nem stabilizálódó jelentésképződését teszik nyilvánvalóvá, azért is fontos emlékeztetnünk, mivel az *Új versek* értelmezését jelentősen befolyásolta a megjelenés idején mindenekelőtt harcos újságíró hírében álló Ady megítélése. Igaz ez annak dacára, hogy a szerzőt jól ismerők beszámolóí alapján nem volt kérdés, hogy Ady noha előbb – még nagyváradi éveit alatt – vált radikális publicistává, mint igazi költővé, célként már 1904-es első párizsi látogatása idején is a költői elismertség fogalmazódott meg,⁸ s talán nem téves a feltételezés, hogy már kevésbé az „átmeneti”,⁹ de még mindig alapvetően az utóromantika hatását mutató *Még egyszer* (1903), hanem inkább egy, azt már megkérdőjelező (az *Új verseket* megelőlegező)¹⁰ szemlélet jegyében. Ady első „valódi” kötetét a publicista véleményével összehangoló, mondhatni, politikai allegóriává lefokozó irodalomértelmezői hagyomány ezáltal az *Új verseket* meglehetősen ambivalens módon a megszólaltatott hang újszerűségére hivatkozva, ám a modernség előtti líraszemlélet horizontjába utalta vissza. Persze a romantika olvasási kódjai nem teljesen ok nélkül aktivizálódnak időről időre az interpretációkban,¹¹ mégis a Petőfi- vagy Vörösmarty-féle önfelmutató versbeszéd allegorikus üzenetének értelmezői tradícióját bajosan lehet az Ady-líra felé „meghosszabbítani”, lévén ott a versben megszólaló legtöbbször (már a kezdetektől) ellenáll a biográfiai behelyettesíthetőség romantikus elvárásának. Mikor a recepció (mind a mai napig) nem a műalkotás mediális vizsgálatára, művészet és újságírás elvi különbségtételére¹² támaszkodik, főleg a hazát, magyarságot tematizáló versek esetén, akkor valójában nem is azzal véti el a versek „üzenetét”, hogy egy korábbi líraolvasási stratégia jegyében (nagyjából Petőfi politikai költészetének mintájára) a versbeli én megnyilatkozását hozzárendelhetőnek tekinti a (cikkíró) biográfiai én álláspontjához. Hanem mindenekelőtt azzal, hogy nem reflektálódik: ama bizonyos – a versekben minduntalan felismerni vélt – álláspont nem feltétlenül rögzíthető Ady publicisztikája alapján, így azok „visszaolvasása” eleve kétséges értelmezői manőver. Éppen a sokat hivatkozott, az alábbiakban röviden szóba hozandó *Korvin-kódex margójára* hívhatja fel a figyelmet arra, hogy (mondhatni a romantikára emlékeztető módon) az élet (illetőleg a szerző gondolatait, „énjét” visszatükröző újságírás) és a költészet médiuma közt nagyon is van kapcsolat, csakhogy az korántsem egyirányú, s nem is írható le a korábbi sémák alapján: a meglehetősen enigmatikus „publicisztika” aligha függetleníthető a nem ke-

vésbé rejtélyes Ady-líra olvasatától. Az is megkockáztatható, a romantika interpretációs kódjai ez esetben a visszájukra fordulnak: a költői és a szerzői én azonosíthatósága itt a kettő konstellációjának a költői én általi bizonytalanságát hívja elő, azaz a publicisztika nemhogy nem rögzíti a versek értelmezését, hanem ellenkezőleg, helyenként az utóbbiak vonják vissza, írják felül az újságírás egyértelműségére törekvésének műfaji elvárásrendjét. „Kipécézhető értelem”, ahogy Ignó A *fekete zongora* kapcsán megfogalmazta,¹³ sem a verseknél, sem a publicisztikában nem előírás szerinti adottság Adynál. Voltaképp mindkettő az én kiismerhetetlensége, vagyis élet és művészet összefonódásának belátása bűvöletében szerveződik; mindez onnan is megerősítést nyerhet, hogy emlékszünk a recepció hermeneutikájának ama lényeges megállapítására, hogy valós és fiktív, azaz versbeli én sosem gond nélkül szétválasztható, „szövegekbe” íródik, melyeknek úgy ad „arcot” az olvasó, hogy azok mindig át is alakítják egymás körvonalait.¹⁴ Különösen Ady kultikus, biográfiát és művészetet tudatosan egymásba tükröztető életútjáról¹⁵ nem mondható el, hogy annak nyomai semmiféle módon ne vennének részt a versek olvasásában (és fordítva).

Ady nevezetes *Ismeretlen Korvin-kódex margójára*¹⁶ című, 1905-ös (vagyis első párizsi útját követően, immár a *Budapesti Napló* szerkesztőjeként íródott, de Osvát *Figyelőjében* megjelent) cikke, ami később Király közvetítésével az Ady-líra utóélete számára felismerhetővé, könnyen beazonosíthatóvá tette a készülő kötet társadalombíráló attitűdjét, utaltunk rá, sem formai szempontból, sem az explikált mondanivaló műfaji követelménye felől nézve nem tekinthető hagyományos publicisztikának. Az önmagát Mátyás „késői írődeákjának” tituláló elbeszélő szokatlan fikciós játéka az objektivitás látszatát keltő perspektíva és a szubjektív hang kettősével akaszthatja meg a zavartalan értelmezést. Az „írődeák” (ami magától értetődően az újságíró ironikusan anakronisztikus képzele) előbb a millennium közelmúltbeli eseményére reflektál, majd a cikk második felétől kezdődően közvetlenül a megszólított Mátyás királyhoz fordul. Ezzel a temporális paradoxonnal egyszerre bizonytalanítja el a beszélő kiletét és mutatja fel a központi metaforává emelt, sehova se tart(oz)ó „Kompország” alapjellemzőjét, mely szerint a nyugat és kelet (és egyszerre mind jövő és múlt) között ingázó beszélő sosem identikus saját térbeli és időbeli meghatározottságával. Úgy tűnhet, mintha a cikk írója is a kétféle „part” kifejezte álláspontok között vándorolna. A Pusztaszernek (így szimbolikusan a múltnak, ám funkcionális értelemben a jövő számára) emlékművet állító, retrospektív gondolkodás, vagyis a szerző szavaival, az „európaivá válásra” való képtelenség kritikáját egy temporális meghatározottságát tekintve kevert beszélő, a múltnak „panaszoló”, attól tehát elszakadni képtelen figura fogalmazza meg. Így egyszerre explikálódik a két ellentétes, egymást kioltó pólus: a nyugat felé mozgás kívánalma (ami a sajáttól való elidegenedést vonná maga után) és az identikusként megtartott saját (melyet viszont a nyugat leküzdhetetlen vonzalma lehetetlenít el).

Az „európai magyarság” iránti vágy evidenciájánál sokkal bonyolultabb képlet bontakozik ki tehát az olvasó előtt. Az „annak lenni, akik vagyunk”¹⁷ tétéle azért elérhetetlen a beszélő szerint, mivel eleve a „nagy Fal tájáról” jövő, „kancatejet ivó”, mégis ősidőktől nyugatra vándorló nép önképébe van kódolva ez a megosztottság, így a Kelet–Nyugat közti állandó oszcilláció, meglehet, fájdalmas retorikai

kérdések sorára készíti az „íródeákot” („Miért iszik kancatejet ma is még, holott nektárt ihatna a magyar? Miért nem képes reagálni és megnyergelni önmagát, mikor már úgysem lehet lovas nemzet? Miért? Miért?”), ugyanakkor implicit módon mindebben annak tudása is benne rejlik, hogy éppen ez a leküzdhetetlen ketősség jelenti az identitás legfőbb bizonyítékát. A cikk egyik központi szöveg helyén („Azért vagyunk-e itt, hogy teremtsünk a lelkünkkel valamit a lelkünk ből, ami olyan, mint a lelkünk?”)¹⁸ a lélek háromszorosán is kijátszott metaforáján keresztül kiemelt önazonosság, az írás sugallt üzenete szerint, nem másként mutatható fel, mint annak elismerése révén, hogy a múlttal azonosítható kelet és a jövőt jelentő nyugat egyaránt meg- vagy letagadhatatlan erővel húzza maga felé a népet: a „Kompország” örök átmenetisége indulatot szülhet ugyan a beszélőben, ám benne mégis annak legsajátabb jellemzője ismerhető fel.

Úgy tűnik, a (magyar) identitást az önmagával soha nem azonosulás fejezi ki legpontosabban. Ennek paradoxonát pedig egy láthatóan megkésett, sőt időn kívüli, „talán meg sem született” figura mutatja fel, méghozzá azáltal, hogy a történelem egyik nagy „előreszaladójának” íródeákja maszkját öltve magára, a nyugati műveltségsményéről (is) híres Mátyásnak mondja monológját, ami az identitást számonkérő cikk logikája alapján egyaránt tekinthető – az írás első felének retorikája felől – a kelet felé fordulás cirkulatív történéseinek (Pusztaszer) panaszlá-saként és ellenkezőleg, az országot mondhatni elsőik között európai kultúr-nem-zetté avató uralkodó számonkéréseként. Ez a termékeny feszültség azonban jól megfér Ady cikkében, amely innen nézve nem véletlenül lett az *Új versek* egyik fontos hivatkozási pontjává, noha nem feltétlenül annak ellentmondás nélküli kul-túraértelmezése okán,¹⁹ hanem mert pontosan a versekbe kódolt paradox értelem-lehetőségek nyitják fel ennek a rendhagyó írásnak a távlatait, melyek aztán vissza is tükröződnek, meghatározva a verseskönyv olvasatát. A műfajok és az azokhoz rendelhető énekhez kapcsolt beszédmódok kölcsönösen elbizonytalanító játéktér-re alakulása mindeközben arra figyelmeztet, a nemzettudat önfelmutató potenciálja sokkal összetettebb konstelláció annál, semmint hogy bármelyik oldalról egy moz-dulattal felülírható volna az elvagyódás romantikus gesztusának konstatálásával.²⁰

Költőiség és társadalmi szereptudat a századfordulón – Az elvagyódás-problematika az Új versekben

Hogy Ady verseiben – egyfelől cáfolva az Ady magyartalanságát támadók álláspont-ját, másfelől kétségessé téve a cikkíró Ady alapján politikai allegóriaként olvasott Király-féle versinterpretáció hagyományát – a Kelet–Nyugat dichotómia nem az utóbbi mindenképp felett álló elsődlegességével zárul előbbi kárára, vagyis a Párizs művészvilága jelentette kétségtelen vonzerő nem tünteti el a beszélő kelet általi érintettségét, arra nézve az 1906-os kötet számos szöveghelyét lehetne idézni. A két szóban forgó ciklus (*A magyar Ugaron, A daloló Páris*) bevett értelmezése kö-vetelni látszik a szerző imént szóba hozott publicisztikájának (valamint a kötete elé írt, már említett ajánlónak) felszínesen megragadható tanulságát: eszerint az itthoni társadalmi elmaradottság maga után vonja a művészet elsőkélyesedését, így a „mo-dern magyar lelkek” nyugaton keresnek „enyhülést”.²¹ A maga korában valódi re-

velációnak ható vagy adott esetben őszinte felháborodást kiváltó ugar-versek a mai napig meglehetősen nehezen képesek az évtizedeken át sulykolt, „politikai szitokszóvá”²² lefokozott fogalom századfordulós életvalóságra vonatkoztatott összefüggéseitől szabadulni. Nem kétséges persze az életmű ezen szakaszának gyakori allegorikussága, ahogy az sem kérdés, hogy az egyes versek poétikai-retorikai strukturáltsága más-más hatásfokkal ellensúlyozza vagy bizonytalanítja el az „üzenet” egyértelmű megfejthetőségét, azaz a jelentés voltaképp a cikkíró Ady alapján történő újrafelismerését, ugyanakkor joggal mutat rá Eisemann György arra is, hogy ez a tematikus olvasat meglehetősen leegyszerűsíti az ugar-szimbolika otthonosság-idegenség kérdésének összetettségét.

A *magyar Ugaron* nyitóverse, *A Hortobágy poétája* jobbára az önmagára záródó, transzparens jelentéstudajdonítás példája, s mint ilyen, úgy vált tankönyvi alapszöveggé, hogy általa kevésbé az egymásnak ellentmondó jelentések lezárhatatlan játéktere, vagyis az Ady verseire gyakorta jellemző nyitott versszerkezet kerülhet a látóterünkbe. A vers jól kirajzolható alapképlete Király István óta a kétszer is előforduló ellenpontosító struktúra révén áll össze: az egyik oldalon található a „vágyak” és a „szépség” embere,²³ másikon a művészet számára kedvezőtlen szociális társadalmi környezet, a sivár magyar kulturális közeg, melyet a Hortobágy testesít meg. A költemény beszélője azonban aligha redukálható egyfajta társadalomkritikai álruhába bújtatott művész-öntudat kifejezőjévé, annál is inkább, mivel már a címbeli deixistől fogva egy jól felismerhető költői hagyomány *olvasójának* bizonyul, identitása akaratlanul is ezen keresztül, az örökséghez való viszonyulás által határozódik meg. Azonban nem annyira a bálványrombolás, a táj romantikus idilljének deszakralizálása²⁴ az Ady-vers, noha az értékek átértékelésének nietzscheiánus gesztusa közismerten ugyancsak nem idegen a szerzőtől. A pusztá romantikusan bensővé tett, stilizált, illetve annak mondhatni „realista”, az elmaradottságot kifejező távlatának összevetésénél sokkal közelebb is juthatunk az elkülönböztetés mibenlétének megértéséhez. A Király-féle szociológiai perspektíva ugyanis épp a vers lényegét fedi el: a táj Petőfi-féle megélése a személyes odatarozáson alapul, a vele való tulajdonképpeni azonosulás egyfajta – magát a beszélő távlatát is kijelölő – birtokbavételi gesztus.²⁵ Az otthonosságnak az iménti megfel-lebbezhetetlen evidenciája az, ami az Ady-vers központi alakja számára már nem immanens tulajdonság, hanem kulturális hagyaték, méghozzá egy olyan kultúráé, melyhez ő maga eleve idegenként kell, hogy viszonyuljon („Kúnfajta, nagy szemű legény volt”). Úgy tűnhet, a hangsúlyozott keleties vonásaiba kódolt kevert identitás határozza meg mindenekelőtt a magyarságtudat egyik kultikus („híres”) tájához és azon keresztül a művészethez fűződő, melleleg – utóbbi tekintve, ahogy erről szó lesz – kissé kétséges kapcsolatát is, melyet így aligha lehet kizárólag a „piszkos, gatyás, bamba társak” visszahúzó természetével magyarázni. Főleg mivel a „Hortobágy poétája” nem különbözik szellemi értelemben olyan látványosan társaitól, mint ahogy elsőre gondolnánk: pásztorból „költővé” voltaképp természetlen merengése avatja, vagyis a később a beszélő által kárhoztatott jellemvonás („bamba”) is inkább a poéta improduktív, „mélázó” cselekvésének feleltetődik meg, így ennek révén épphogy nem kiemelődik az adott milióból, hanem ellenkezőleg, hozzá hasonlatossá válik.

A „csordaszellem” vers végi eluralkodása, noha látványos bizonyítéka a „déli-bábszerű”, illuzórikus művészi tevékenység révén önmagát felülmúlni hangsúlyozottan nem képes ember nietzschei embertípusának, mégis a szöveg többet mond e kudarc lehetséges okairól annál, hogy meglegedne annak egyszerű regisztrálásával. A „légy azzá, aki vagy”²⁶ imperatívusza ugyanis rögtön a vers elején az idegenség konstatálásával írja fölül az egyik legsajátabb hazai tájjal voltaképp önmagát azonosító magyar öntudat romantikus hagyományát, kétségessé téve egyúttal az Alföld általi megszólíttóság, a rajta keresztül történő (egykor) identikus művészi megszólalás lehetőségét is. Ilyen módon a poéta idegenszerű kinézete nem feltétlenül a környezetből kirívó művész alkat evidenciáját támasztja alá, ahogy a kritika korábban megállapította, hanem a kulturális idegenség olyan összetett jelét hagyja a szövegben, amely egyszerre érinti a kultúra – mint identitásalkotó – antropológiai és esztétikai vonatkozásait. Nem véletlen, hogy az önkifejezésre való kép telenséggel tűnik ki a poéta rögtön a vers első soraiban („Kínzottja sok-sok méla vágynak”), ahogy a puszta jelenségei sem a lélek felszabadulásának, a költői én Petőfi-féle szárnyalásának előidézői immár: az alföld (mint jellegzetes domborzati viszonyrendszer) általi ihletettség ahhoz a beszédmódhoz tartozik, ami utoljára a romantika én- és tájszemléletében volt az önkimondás autentikus lehetősége, mely egy olyan énhöz kötődött, aki a hazai tájjal való feltétlen azonosulás révén ismert saját magára.²⁷ Hogy mindennek a tehát nem sajátját tehető tapasztalatnak a központi figura kizárólag örököse, idézője, azt az is mutatja, hogy a művészi önkibontakoztatást éppen a táj egy másik – Petőfi tájverseiben az ihletettség szerves – „eleme”, a konkrét és metaforikus értelemben állatként és (mindenekelőtt mint nietzschei metafora) emberként egyaránt olvasható „csorda-nép” gátolja, miközben már maga a tájhoz kapcsolódó (elsősorban a romantikában kitüntetett) ihletfogalom ugyancsak egy korábbi költői toposzt, a szívben növő virág képét hívja elő. Magyarán a művészi érték eme szimbólumának elvi lehetőségét számolja fel a kulturális okokból felülíródott idilli összetartozás beszélő és a táj között, ami az immár költőileg inautentikussá vált alföldi látkép megszokott, bensőséges viszonyt biztosító tényezőit az idegenség indexeivel látja el. Ami korábban a sajátként felfogott természetben a „lírai realizmus” ihletforrásává tudott válni, az itt éppen a táj – a központi alak keleties vonásaiban, kevert identitásában – kulturálisan elsajátíthatatlan jellege folytán íródik felül, és ezen a ponton óhatatlanul a „Kompország” metaforája, a sehova se tartozás fájdalommal hallatszódik be a költeménybe.

Kétségtelen, hogy az említett publicisztika még tovább erősíti az elmaradottság közkezen forgó szövegének allegorikus olvasatát. Ugyanakkor azt is észre kell vennünk, a Hortobágy általi meg nem szólíttóság azon romantikus művészideál felől tűnik költői kudarcnak, ahol Petőfi részéről a haza (és a nép) iránti elköteleződés nem pusztán lírikusi, hanem egyenesen a közösség összetartásának funkcióját betöltő politikai állásfoglalás, ami értelemszerűen inkább elmosza, mintsem előtérbe helyezi (a hazafiságot egyszersmind érzelmi, nem etnikai alapon határozza meg) a náció alapvető heterogenitásának (és saját kevert identitásának) tényét. Hogy *A Hortobágy poétája* látványosan ellenáll ennek a költészeteszménynek, az az nem a romantika idealizált én- és tájszemlélete alapján határozódik meg a saját haza-definíciója, hanem az etnikai és művészi eredetű kulturális idegenség nyomai

válnak a hazához (Hortobágyhoz) tartozás jelölőivé, voltaképp a fenti nietzschei maxima teljesüléseként fogható fel. Vagyis a poéta valójában azáltal válik azzá, ami, hogy a táj, még ha a költői örökség folytán meg is ragadja képzeletét, mindez nem lesz attól ihletett, immár nem identikus megszólalássá, hanem a társak jelen-tette környezethez hű káromkodásba és fütyörészésbe fordul. Innen nézve nem különösebben indokolt az alföldhöz kötődő identikus megszólalás elvesztése fölötti panaszkodás szövegbeli jelenlétére gyanakodni: a hiteles művészi önkimondás éppúgy kötődik térbeli, mint időbeli koordinátákhoz, azaz éppen akkor lesz sajátta, mikor tudtán kívül sikeresen határolódik el a megelőző korok már túlhaladott, kódolt beszédmódjától. A „költővé”, és nem pedig pusztá utánzóvá, válás folyamatát jól szemlélteti a harmadik versszak, amelyben paradox módon annak köszönhetően rögzül a poéta önazonossága, hogy éppenséggel nem lehet konvencionális költői témák (halál, bor, szerelem) „szent dalnoka”, és nem azért, mert mindez az esetében a gondolat szintjén reked, hanem ellenkezőleg, azért marad mindössze méla (azaz nem szavakba önthető) vágy a lírai beszéd ezen formája, mert az egy másik költészeteszmény sajátja. Meglehetősen árulkodó anakronizmus a versben a „szent dalnok” kifejezés: olyan művészt sejtet, aki az ihletettség fenti, korábban érvényes formáinak önazonosként képes hangot adni (a „Minden táján a világnak” sor tehát talán nem annyira térbeli, mintsem időbeli struktúrára vonatkozik). A „Hortobágy poétája” azonban láthatóan távol van ettől az idealizált költőképtől, ami viszont éppen nem jelent identitásvesztést, így a „szent dalnok” elérhetlensége sem tekinthető kudarcnak. Ennek köszönhető, hogy Ady verse végül nem folytatja a nem identikus térbeli és időbeli létezés meglehetősen régi, Janus Pannoniustól (aki melleleg maga a „testté vált” kulturális megosztottság) Reviczkyig (*Pálma a Hortobágyon*) érvényes művészallegóriájának sorát. Nem, mert miközben megidéződik az idegenbe tévedt, ezért pusztulásra ítélt természeti jelenség hagyománya,²⁸ Ady figurája öntudatlanul túl is lép mindezen azzal, hogy a neki idegen romantikus klisékkel terhelt közegben mégis képes „gyökeret eresztetni”, vagyis önmagával identikussá válni.

Ha igaz az, hogy az *Ismeretlen Korvin-kódex margójára* a magyar identitást egyfajta önmagasság nélküli állapotként látta meghatározhatónak, úgy a szóban forgó vers eme sajátos paradox léthelyzet pozitív feloldása felé tett lépésként is tekinthető: az írődeák alakjában színre vitt nem identikusság a poéta esetén a magához hasonlóakkal történő azonosulásban számolódik fel. Nem kérdés, persze, hogy a környezetbe olvadás, a „csorda-népek” követése nem vetít előre nietzschei értelemben az emberen túlmutató művészi teljesítményt, így az elmaradottság (költészetet is értintő) allegorézise felé is nyitott marad az interpretáció. Ady figurája ennek ellenére költő abban az értelemben, hogy nem a számára idegen, átsajátíthatatlan táj költészeti hagyományok utánzója, hanem – utalva újfent az Ady-cikkre – saját „lelkének” megszólaltatója lesz a vers végére. Egyszerre mutat mindkét mű irányába az az észrevétel, hogy nemcsak a konkrét poétának, hanem valamennyi magyar költőnek önmagával, saját kulturális heterogenitásával való szembenézése lehet az elsődleges feltétele annak, hogy majd teremtsen is „[v]alamit, ami a miénk, ami nemcsak más, mint – más, de méltó ékessége lehet felemelt fejünknek”.²⁹ A környezettel szembeforduló, ám kezdettől fogva attól ihletett vers-

beszéd hangsúlyozása³⁰ azért is lényeges, mivel a hamar pejoratív konnotációval rögzült „magyar Ugar” képzete máris a ciklus elején a „dalok” eredeteként, sőt azok feltételeként határozódik meg, nem tagadva, persze, hogy a kiemelkedő művészi alkotásnak a haza identitásteremtő funkciójának elismerése szükséges, de nem elégséges feltétele. Noha a vers végkicsengése az elmondottak tükrében kevésbé hangolható össze a szerző saját kötete elé írt ajánlásban foglaltakkal („Egyazon erő úz el a Duna tájáról, ami a magyar parasztot. Menni, menni akárhová, mert itthon rossz.”),³¹ ugyanakkor a költői termékletlenséget sem lehet az autentikusság magyarázatával megfosztani annak minden negatív tartalmától. El kell ismerni, Ady 1906-os verseskönyve egyfajta társadalmi felelősségvállalásról is tanúbizonyosságot tesz,³² nem hallgatja el, hogy szemléletváltásra van szükség a költészet felfrissítéséhez, ám mindezt távolról sem a „rég Magyarországra” romjain (s főleg nem az otthontudatot kiiktató reflektálatlan nyugatrajongás formájában) képzelte megvalósíthatónak.³³

A ciklus másik híres verse, melynek olvasata ugyancsak a hazai állapotokat kritizáló költő mítosza körül rögzült, *A magyar Ugaron*. A széleskörűen elfogadott társadalompolitikai értelmezésért itt is részben alighanem Ady cikkírói múltja okolható, melynek világossá tett tételei könnyedén „rámenthetőnek” bizonyultak a szavak szótári jelentését ugyan reflektálatlan nem-abszolutizálható módon kezelő költői szöveg üzenetére is. Ady meglehetősen „hangos” cikkírói tevékenysége persze óhatatlanul megnehezítette a költői munkásság leválasztását a publicisztika olvasatáról: Király István forradalmiság-retorikája (kiegészülve a „tiltakozás”, „tehetetlenség érzés” stb. kifejezésekkel) jól láthatóan épült erre, illetőleg a verset cselekedtető erővel felruházó romantikus líra kritika nélküli folytonosságára (nem véletlen, hogy Petőfiben talált rá a monográfus Ady versének közvetlen előzményére).³⁴ A kép valóságvonatkozását (azaz a „félfeudális magyar világ látomását”) Király értelmezésében megerősítő, semmint elbizonytalanító tropológia kikerülhetetlenül vezetett a referenciális interpretációhoz, így az abba nehezen sorolható jelek (például a versvégi kacagás) is könnyűszerrel feloldódtak a különösből nem problematizált „kísértetiesség” semmitmondó magyarázatában. Ugyanakkor a publicisztika már szóba hozott gyakori homályossága, az értelmezhetőség szándékolt kisiklatása óva intheti az ennek alapján egyértelmű jelentéseket kereső olvasókat, miközben a líra titokszerűségét felmutató, adott esetben a szemantikai koherenciát megbontó szakaszok épphogy nem a szöveg köznapi jelenséggel való megfeleltethetőségét, referencializálható jellegét erősíthetik.

Minderre elsőként, kézenfekvő módon az „Ugar” nagybetűvel ellátott alakja hívhatja fel a figyelmet: a művészet olyan bizonytalan jelentésmezője nyílik meg e tipográfiai kiemelés által, melyet a szakirodalom az allegóriától megkülönböztetett (a fogalmi magyarázatot eltávolító)³⁵ szimbolizmus fogalma alatt már Ady korában is bőségesen tárgyalt.³⁶ Noha az „ugar-problematikában”, az iménti vers esetén is láthattuk, valóban felfedezhetünk politikai természetű üzenetet a művészet létrehozásának hazai lehetőségeit érintő kérdések kapcsán, ám mégsem állítható, hogy bármelyik költemény kultúraszemlélete a magyar táj művészi értelemben vett totális termékletlenségét hirdetné. Különös módon annak ellenére az elmaradottság „szimbólumaként” rögzült a vers a köztudatban, hogy a recepció alkalmanként re-

gisztrálta az ugar köznyelvi jelentését, ami nem a termékenység végpontját, ellenkezőleg, annak alapfeltételét, a jövőbeli még intenzívebb termés lehetőségét hívja elő (ahogy a *dudva*, *mubar* szavak sem pusztán a gondozatlanság, de épp a termékenység, a vitalitás kifejezői is lehetnek). Ám nemcsak ez a belátás volt képtelen kimozdítani helyükből az évtizedes társadalomkritikai jellegű interpretációkat, hanem a nagybetűs változat „mediális üzenete” és rajta keresztül a hozzá kapcsolódó ellenpontoszó metaforakészlet sem vált ilyen módon olvashatóvá.³⁷ Alighanem akkor járunk el helyesen, amennyiben a tipográfiailag kiemelt szóalak hátrahagyott üzenetét a költői szó köznapi jelentésstruktúráján túlmutató potenciáljának jeleként értjük, és nem a „magyar valóság” (ugyancsak tisztázatlan, téves előítéletektől terhelt) fogalmára vezetjük vissza annak művészileg megformált, szimbolikus tartalmát.

Az elmaradottság képzetét keltő megműveletlen környezet egyértelmű negatív konnotációit minden bizonnyal *A Hortobágy poétája* kézenfekvő konklúziója is alátámasztotta: a gaz „le húzó” jellegében így gond nélkül lehetett fejlődést megakasztó tényezőt felismerni. Ady közhellyé vált „nemzetostorozó” attitűdjével (melyet ekkoriban a haza hátrahagyásának szükségessége mellett érvelő publicisztika is erősíthetett)³⁸ ugyanakkor már kevésbé összeegyeztethető az „elvadult táj” bujasága, még kevésbé annak „szent humus”-ként történő aposztrofálása. Az ellenségesnek tűnő közeg rögtön a vers elején az énnel való szoros összefonódással azonosítódik, és a vadság kétszeresen is kiemelt jelzője az idegenségélmény helyett az én önszemlélésének alapját képező ismerős, sőt, otthonos, belakott világ képét ölti magára³⁹ („Ezt a vad mezőt ismerem”). Ezen a ponton azonban azt is fontos megemlíteni, hogy ez az ismerőség nem jelent egyszersmind feloldódást a táj buja flórájában, az én fenntartja önmaga és a környezet határait, ilyen módon az utóbbi mégiscsak az idegenség, a másság indexeivel látható el. Jól mutatja mindezt a második szakasz, ahol a lehajlás, a földhöz való hozzáfordulás mozdulata mindjárt az én által felfogott táj színeváltozását eredményezi, és az érinthetlenség, a kiismerhetetlenség élményét hívja elő („E szűzi földön *valami* rág.”). Ugyancsak a „vad mező”-ben való jártasság felülíródásának tűnhet az utolsó két sor („Hej, égignyúló giz-gazok, / Hát nincsen itt virág?”).⁴⁰ A figyelem tehát fokozatosan a magyar Ugar és az én viszonyára terelődik, annál is inkább, mivel a harmadik versszakban a nemcsak buja, étellel teli, hanem immár megelevenedő környezet az ént körbefonó, magába olvasztó erőként jelenik meg („Vad indák gyűrűznek körül”), észrevétlenül felszámolva a vers elején még jól kitapintható távolságot kettejük közt.

Úgy tűnhet, az ábrázolt közeg és az én szoros, képiles színre vitt összefonódása sokkal közelebb visz minket Ady versének rejtélyéhez, mint Király István „látomásos allegória”-értelmezése,⁴¹ ami a „közönségességben való elveszés, a lelki elzüllés” belátását a „félfeudális magyar világ” magyarázatához kapcsolta hozzá. Az ennek eleve ellentmondó, többértelmű tropológia mellett sokkal lényegesebb összefüggése a versnek, hogy az identitást kezdetben kijelölő ismerőség élmény („Ezt a vad mezőt ismerem”) voltaképpen idegenségtapasztalatát, én és táj elválasztottságát a kettejük összefonódását mutató jelenetsor rendezi újra, meghozza épp a föld „alvó lelkének” szemlélése közben. Ám a táj „mélyére” tekintés rögtön a harmadik sorral már az én önmagába nézésének perspektíváját ölti magára,

amint a csakis az emlékezet révén, elmében (és nem pedig közvetlenül a tájban) megőrizhető, ám segítség nélkül nem előhívható érzékszervi tapasztalat („régmúlt virágok illata”) mintegy *emlékezteti* az ént kettejük eredendő összetartozására, de legalábbis korábbi kapcsolatára. Így az előző versszak én és az „elvadult táj” távolságát is kifejező keresés-jelenete, melyhez pusztán implicit módon, sejtésszerűen tartozott hozzá annak a gyanúja, hogy *valamikor* a táj integráns része volt a virág, a harmadik strófában e különállás felszámolódásával, az összetartozásra történő emlékezés révén fordul át immár nem öntudatosan kinyilatkoztatott, sokkal inkább kettejük másságát rögzítő otthonosság-érzésbe (mint a vers elején), mintegy a maga idegenségében ismerős tájban való feloldódás során válik a jelenet az utolsó szakaszban valódi „hazaérkezéssé” („Csönd van. A dudva, a muhar, / A gaz le-
húz, altat, befed.”). Ez az egybeolvadás ilyen módon távolról sem az idegen, nihilközeli világgal való eredménytelen viaskodás értelmében vett legyőzöttség eredménye, ellenkezőleg, az önmagára eszmélés, az immár elidegenedett saját identifikációja, annak (újra) „elsajátítása” ismerhető fel benne. A csábító virágillat emléke (vagyis materiálisan, érzékszervileg nem létező kapcsolat) teszi tehát jelenvalóvá újfent a táj és az én összekötöttségét. Eközben kettejük egymásra utaltsága is szembe-
tűnő lesz: az én oly módon válik médiumává a táj közvetlenül nem érzékelhető, mégis benne lévő, „eltárolt”, ám csak az emberi entitás által felfejthető titokszerűségének (virágillatának), hogy mindennek „bódító” tapasztalatához (emlékéhez) kizárólag a természet őt körbegtűző mozgása segítheti hozzá.⁴² Innen nézve szó sincs arról, hogy a „magyar Ugar” az ént megfojtó honi körülmények (*A magyar Ugaron* pedig az elvágyódás) jelképe volna, lévén éppen ember és táj egylényegűségének belátását hagyja hátra a vers, vagyis azt, hogy sem az én, sem a környezet nem ismerhető fel a másik nélkül önazonosként. Míg előbbi csakis az „elvadult táj” idegenné lett, a benne-léte megnehezítő érintettsége folytán jut hozzá a „bódító” illatok otthonosság-élményéhez, addig az utóbbi kizárólag a beszélő „befedése”, önmagába zárása, a felidézés antropológiai adottságának „kihasználása” révén tudja saját (és ami immár ugyanaz: az én) múltjáról (a virágról) referálól emlékezetét aktivizálni.⁴³

Hogy a vers végére a természet által végbevitt dezantropomorfizációs folyamatot nem szükségszerűen kell a magyar földdel analógiás viszonyba vont kilátástalanság érzésével magyarázni, és *A magyar Ugaron* túlmutat az ideológiai megalapozottságú valóságra vonatkoztatás allegorikus líraértelmezői gyakorlatán, arra nem pusztán az „ugar” – az efféle olvasatot könnyedén elbizonytalanító – köznyelvi jelentéstartalma lehet a bizonyíték. A szólamszerűen ismételt „lelki elzúllás” tragédiáját, amit az elhanyagolt földhöz hasonulás tett a korábbi elemzésekben explicitte, éppen, ahogy Király István mondta, „a képek néma beszéde”⁴⁴ cáfolhatja. Ha a „bujá föld” vagy az „égignyúló giz-gazok” szintagma esetleg még nem is árulkodott a jelzők stiláris értékéről, a harmadik strófa képi világa már nem hagy kétséget a felől, hogy a finom erotikával átítatott jelenet a szecessziós művészet öntükröző alakzataként olvasódik, annak ellenére, hogy a verset nem gyakran emlegetik mint Ady korai pályaszakaszának jellemző nyelvi technikákat működtető művészi törekvésének mintadarabját. Holott erre minden okunk megvan, igaz, nem elsősorban a feltűnően dekoratív stilizáció, vagy épp a felfokozott érzékszervi

effektusok szövegbeli jelenléte miatt. Az ént lassan körbeölelő, magába fogadó, nemcsak „buja”, élő, de egyenesen megelevenedő természet ugyanakkor éppenséggel kiemeli az emberi alakot a hétköznapi közeg jelentésmezőjéből, és egy hangsúlyozottan festői, művileg megkomponált világ díszletei közé helyezi. Vagyis pontosan az ellenkezője történik annak, amit a kritika a vers üzeneteként mintegy jóváhagyott (és ami a tankönyveket a mai napig uralja): én és a táj összeolvadásának mozzanata⁴⁵ nemhogy nem mutat az egyéniséget visszahúzó negatív erők irányába, de a jelenet szecessziós metaforikája látványosan az ennek a valóságból történő kikülönülését, egy másik, a művészet által teremtett alternatív világba való áthelyeződését támasztja alá. Mindez pedig távolról sem önelvesztés, hanem – és ezt a „bódító virágillat”-ra emlékezés körüli fejtegetéseink is igazolhatják – tulajdonképp önmagára találás, melynek ebben az összefüggésben tagadhatatlan a szecessziós művészet lényegéként emlegetett „szubjektív igazsághoz”⁴⁶ fűződő kapcsolat. A szecesszió, ismeretes, mindenekelőtt a konvenciók alól felszabadított művészi önkifejezés⁴⁷ melletti állásfoglalás (a konzervatívok szemében lázadás), így nem elsősorban a külsőségekben mutatkozik meg a lényege (Ignotus szerint irányzatként „mint *olyan* nem is létezik”),⁴⁸ a fontos az, ami a mélyén valamennyi művészi ágat egybefűzi: ez pedig a külvilág objektív ábrázolásán túlmutató látásmódban foglalható össze. Hogy *A magyar Ugaron* valóban a művészet kitüntetett, a megismerés lehetőségeit kitérítő, a létezés titkait feltáró territóriumának lehet az allegóriája s nem pedig a honi elmaradottságé, hogy tehát a valóságvonatkozása helyett egyfajta organikus, különféle művészi kifejezőmódok közti átmenetet elismerő felfogás jut benne érvényre, azt nemcsak a természetábrázolás jellegzetes, festészetből, illetőleg az iparművészetből kölcsönzött trópusai, hanem a vers más alkotásokra tett feltételezhető hatása is mutatja.⁴⁹ Még akkor is, ha (fennmaradt dokumentumok híján) mint közvetlen ihletforrás nem bizonyítható, Ady verse kétségkívül illeszkedik a „másként látók” (itthon) szecesszióként emlegetett művészi törekvésének sorába.

Ezzel együtt, a költemény egyetlen, valóságra visszamutató deixiséről sem feledkezhetünk meg az olvasás során: a táj nem egy meg nem nevezett, absztrakt, légius világot képez le, hanem konkrétan a magyarságét (az elmondottak fényében persze több, mint kérdéses, mennyiben feleltethető meg mindez bármiféle „valóságnak”). Bizonyosan más konklúzióhoz jutott volna a recepció, ha a szóban forgó territoriális meghatározottság egyszerűen a köznyelvi jelentés alapján az időszakos szándékoltan „parlagon hagyott” haza szimbólumaként értelmeződik, melynek (a művészetre vonatkozatható) üzenete (hasonlóan *A Hortobágy poétájának* allegorikus végkicsengéséhez), hogy mindez a jövőben remélt társadalmi/művészi fejlődés lehetőségfeltételét jelentheti. Ennek nem mond ellent a fenti fejtegetés sem. A (magyar) tájba végül visszaíródó, vele egylényegűvé váló beszélő dezanropomorfizációja végeredményben identitástalálás, akkor is, ha annak feltétele a korábbi én elvesztése.⁵⁰ A szecessziós művészetszemlélet jegyében olvasható költemény, mely tehát szervesen kapcsolódik az *Új versekkel* meghirdetett, a saját-tá tett művészi igazság keresésének modern programjába, a kifejezés mindennek felett álló szabadságát mégsem látja elválaszthatónak a származás jelentette determinációtól. Az Ugarral történő együvé válás nem kizárólag az imént említett, szemantikai megalapozottságú fejlődéselv akceptálása, az ebben való (tevékeny) rész-

vétel kinyilvánításaként érthető. Emellett olyan kulturális meghatározottságról is szó van, amely az identikus művészi tevékenység kinyilvánítását, a nietzschei „ön-magává válás” axiómájának elsajátítását sem mentesítheti a haza iránti elköteleződés, a nemzet felemelését megcélzó művészi program romantikus emlékezetétől. Az identitás elvesztését/elnyerését invenciózusan színre vivő összeolvadás-jelenet úgy olvassa újra Vörösmarty *Szózatának* ismert első sorait, hogy annak hazaféltő művészi üzenete rámenthetőnek látszik a vers hangsúlyozottan modernista távlatára, oly módon, hogy a szecessziós tájbrázolás megőrzi annak emlékezetét, de már egy előre tekintő szemlélet jegyében, saját kérdéseinek horizontján aktualizálja azokat, egyszersmind szép példáját hagyva hátra az Ady-féle „dal” „új és magyar” alapkövetelményének.

A korábbiak fényében ugyancsak érdemes a versben megszólaló magyar tájhoz fűződő kapcsolatának vizsgálatát a *Lelkek a pányván* esetén is visszautalni a jelentéstudajdonítás poétikai formációihoz. Különösen amiatt lehet indokolt a megjelentő magyarság-problematika („tiltakozó dacot ébresztő, konkrét magyar táj”)⁵¹ túlzó allegorizációjától óvakodni, mivel a vers tropológiája hangsúlyozottan a „magyar Mező” mint a romantika óta fontos lírai toposz (újra)olvasását hívja elő, az azzal való párbeszédet téve az értelmezés gyűjtőpontjába. Ha általánosságban elmondható az Ady-korpusz ezen részéről, hogy a versek távol tartják magukat a hazaszeretet romantikusan idilli ábrázolásától, miközben a hazához való sokféle természetű kötöttség gátolja is az érintettséget tagadó gesztusok eluralkodását (illetőleg annak retorikája mögött minduntalan e kapcsolat elszakíthatatlan jellege lepleződik le), úgy ez a megállapítás úgyszintén igaz a szóban forgó költeményre.

Azért is terelődhet a figyelem mindinkább a végtelen pusztai tájhoz kötődő irodalmi hagyomány újraértésére, mert a „magyar Mezőn” Petőfi tájköltészete óta tradicionálisan szárnyalni hivatott lélek ezúttal „csikói tűzben” irányítatlanul „ficánkoló” természete alapján ismerhető fel. Hogy e tulajdonság alapján megképzett lélek-csikó azonosítás (mely Horváth János értelmezésében azért lehet szimbólum és nem metafora, mivel a csikó a vers végén „megelevenül”, „egy *valóságos* szemléletnek lesz a tárgya”)⁵² a második versszakban mégsem a honi közeg korlátozó negatív tartalmait (illetőleg ennek allegorikus társadalombíráló üzenetét) hívja evidensen elő, azt az első versszakbeli metaforika (és persze a Menyhért Anna által is szóba hozott grammatikai struktúra)⁵³ ellentmondásossága támaszthatja alá. A vers végi felszabadításra való felhívás nehezen érthető ugyanis a kezdő képsor felől, amelyben már a megnevezetlen általános alany elvégezte „kipányvázás”, valamint az első sort követően az éntől grammatikailag mintegy elváló lélek korbácsolásának oka és célja is kétséges.⁵⁴ Az első magyarázat („Mert ficánkolt csikói tűzben”) már csak azért sem jelenti feltétlenül a lélek szabadságának erőszakos elvételét, mivel a lélek romantikus eredetű költői fenomenjének örökségével – „csikói” minősége folytán – eleve nem is rendelkezik eredeti formájában. Míg Petőfi versében az „alföld tengersík vidékének” látványa jelentette otthonosságérzés hívja elő a lélek azonosítását a „börtönéből szabadult sas” képzetével, így az ennek a szabadon szárnyalás jelenti az önazonos mozgásformáját, addig Ady versében a csikóként elénk tűnő lélek esetén a „pányvázás” épphogy annak érdekét szolgálhatja: noha a pányva kétségkívül behatárolt mozgásteret biztosít, mégis a megzabolázatlan,

nem irányított, célnélküli mozgás leküzdésének jövőbeli feltételét is jelentheti.⁵⁵ Ám ennél is lényegesebb különbség, hogy a Petőfi-verssel szemben már nem a lélek megfelelője az én, különös módon attól a pillanattól kezdve, hogy megfosztják szabadságától, ami a romantikától eltérően nem pusztán önkiteljesítő, hanem önpusztító erő is lehet.

Az *alföldben* szabad, ám grammatikailag rögzített léleknek épp a fordítottját látjuk Adynál: itt a rögzítettség a vers képi szintjén valósul meg, miközben annak grammatikájában egyáltalán nem. Erre pedig nem kizárólag az első szakasz már említett szétválása mutathat (az én „úzi”, „korbácsolja” a lelkét egy nyitva hagyott cél érdekében), de a második versszak tropológiai-retorikai struktúrája is. A mén és a lélek azonosítása részben a ménhez kapcsolt jelzők („Véres, tajtékos, pányvás”) – azaz ezeknek a romantikus kliséket felülíró, a lélekre visszaolvashatatlan jellege folytán –, részben viszont a lélek és az én ugyancsak a romantika óta evidens összetartozásának a megszűnése okán szorul rá a (mindenkori olvasóval behelyettesíthető) megszólított („Ha láttok...”) a beszélő magyarázatára. Pontosan azért, mivel ez a megszólaló nem bizonyos, hogy ugyanaz az első versszaknak a kettő oszthatatlan összetartozását grammatikailag is igazoló alanyával. Az utolsó sorban már kizárólag a vers trópusainak (mindenekelőtt az említett jelzők) retrospektív olvasása teremtheti meg az első sorban még önazonosként tételeződő én-lélek-mén metaforalánc érvényességét. Hogy a szóban forgó „mén” nem feltétlenül az első szakaszban látott csikóval azonosítódik, azt a hasonlítottként „használt” ló már nevében is jelzett eltérő fejlődési szakaszai is jelzik,⁵⁶ ám ennél is fontosabb, hogy az utolsó sorban személyrag nélkül szereplő „lélek” rögzíthetetlen, egyetlen énhez nem hozzárendelhető tulajdonságát a cím ugyancsak személytelen – ráadásul többes számú, így duplán referencializálhatatlan – alakja nyomatékosíthatja. Az én éppúgy, ahogy a vers elején a lélek kipányvázására nem tudott hatással lenni, a lélek és az én (a mén lélek azonosításon keresztül történő) „újraegyesítése”⁵⁷ fölött sem rendelkezik hatalommal (lévén hiába „árulja el” a kettő egylényegűségét, annak szövegbeli-tropológiai biztosítékai már nem adottak, hanem azok az olvasó interpretatív teljesítményére vannak bízva). Ezen a ponton kérdésként merülhet fel, hogy a kötelék átvágása mire is vonatkozna. Minthogy a mén fenoménjének illuzórikusságát mutatja fel a ’mert’ kötőszóval bevezetett magyarázat (azaz: a látogat ellenére az *nem* mén, hanem „bús magyar lélek”), így inkább a szimbólumlétesítés uralhatatlan jellegének leleplezését végzi el ilyen módon a mindenkori megszólított, a felhívás tehát kevésbé a lélek felszabadítására vonatkozik (annál is inkább, mivel a szabadság, korábban láthattuk, az énnel önazonos, tehát nem az Ady-versben látott léleknek az attribútuma).

Összegzésként elmondható, hogy noha a *Lelkek a pányvában* már egy másfajta (az énről való visszaolvashatóságot inkább elbizonytalanító, semmint rögzítő) lélek-definíció működik, nem jelenti azt, hogy teljesen elszakadt volna romantikus gyökereitől, ám az is bizonyos, hogy miként a szárnyalás nem (a táj végtelenségéből adódó) eleve adott képessége immár, úgy a szöveg kontrollálható retorikai struktúrája sem a romantika mintázatait követi. Feltételezhető az is, hogy a vers végi felszabadításra való utasítás talán kevésbé a „megkötözöttség” (ideológus megfogalmazásban: röghöz kötöttség) és a „magyar Mező” egybekapcsolását

emeli ki, hanem annak a metaforikus azonosítást lehetővé tevő „köteléknek” az átvágását is jelentheti, ami a lelket korábban csikói alakban tette felismerhetővé: a lélek teremtő energiáit visszafogó, illetve helyes irányba terelő egykori nélkülözhetetlen kötöttség ugyanis óhatatlanul gátjává is válhat a „bús magyar lélek” önkiteljesítésének. Mindebből azonban nem az eredet megtagadásának szándéka olvasható ki. A vers inkább arra mutat rá, hogy „vágatásra alkalmas”,⁵⁸ étellel teli mén még ha kiteljesedni csakis kötöttségeitől megszabadulva képes is, annak feltételét mindig a (lélek-csikó azonosítást voltaképp földrajzi értelemben determináló) „magyar Mező” fogja biztosítani. Így a *Lelkek a pályván* üzenete sem feltétlenül kell, hogy a hazát elmarasztaló tartalmú „bús magyar lélek” szintagma körül összpontosuljon. Az efféle nézőpont-módosítás persze még nem érvényteleníti a kötetben a haza képzetéhez kapcsolt, valóban néhol túlsúlyba kerülő negatív tartalmakat, ugyanakkor árnyalhatja azok társadalombíráló implikációit, s mentesítve a szövegek értelmezői távlatát voltaképp a kezdetektől fogva uraló ideológiai teher alól, láthatóvá válhatnak a hazához tartozás szükségszerűségén túl annak értékelített vonatkozásai is, melyek képesek olykor a nyugat jelentette csillogás bűvöletét is ellensúlyozni.⁵⁹

Az elsajátíthatatlan idegenség vonzása és taszítása – Párizs „helye” az én és a „dal-talan Kelet” relációjában

Az iménti fejtegetések arra mutathattak rá, hogy *A magyar Ugaron* ciklus verseinek az eddig belátottaknál strukturáltabb jelentésrétegei tárulnak fel, amennyiben nem a publicisztika üzenetére való „ráolvasással” hagyjuk figyelmen kívül a versek szembeűnő többértelműségét, szemantikai paradoxonjait: ezek ugyanis nemcsak az ént a hazához fűző, elszakíthatatlan implicit kapcsolatról árulkodnak, hanem egyenesen az elmaradottság felszámolását ismerik el a művészi fejlődés feltételként (szemben az ország hátrahagyását sugalló cikkek tanúságával). Míg az eddig elemzett szövegek mások mellett azt mutatták fel, hogy az itthoni elmaradottság tagadhatatlan jelzései nem mindenáron készítetik a beszélőt radikális elhatárolódásra, *A daloló Páris* ciklus már-már a Kelet–Nyugat közti közhelyszerű szembeállítás megfordulásáról, de legalábbis relativizálódásáról ad számot.

Ahogy a ciklus és a címadó vers címe is rögtön figyelmeztet, immár Párizs és nem pedig az énekes a dalok „hazája”; a hagyományosan értékként tekintett költészet tehát nem-identikusként, vagyis a város „szép ámulásának” idegen ragyogásában tűnik a szemlélődő elé. A művészet ideája, ami a korábbi ciklusban a honi környezet kedvezőtlen feltételei ellenére is távoli, ám elérhető ígéret volt az én számára, a nyugati nagyváros jelezte konkrét-szimbolikus térben immár észrevehetően az éntől elválasztott egzotikum formájában ismerhető fel, és minden izgalma, borzongató vonzása ellenére az idegenség állandó konstatálásának kényszerét vonja maga után.⁶⁰ Az identitás azonban nem megkérdőjeleződik, hanem ellenkezőleg, az én a mássággal való találkozás eseménye során önmaga idegenségére eszmél, méghozzá úgy, hogy noha mindez nem lesz sem a másik sajátá tételeként, sem a szubjektivitás felszámolásának kiindulópontja, mégis a neki idegen közegben a megtalált saját sem marad a másiktól teljesen érintetlen.

A ciklus *A Párisi bajnalon* című (1904 tavaszán, Ady első párizsi tartózkodása idején született) nyitóversében a Párizs utcáin „pogány papként” magára ismerő megszólaló számára idegenül zúgó harangszó keresztény jelképe nem mint az én létét veszélyeztető elem jelenik meg, hanem első pillantásra – részint az idegen város előidézte ismétlődő önmeghatározási törekvések folytán („Ki vagyok?”) – az önmagává válás élményében részesíti a beszélőt. „Egy vén harang megkondul. Zúghatsz. / Én pap vagyok, de pogány pap, pogány.” Ugyanakkor látható, hogy még ha az identitástalálás nem is bontja meg a „pogány” keletet nyugattól elválasztó határvonalat, különeműségük – a napszakokhoz hasonlóan⁶¹ – az érintkezés ellenére is szilárd marad, sőt, ha lehet, kettejük differenciája e találkozás révén hangsúlyozódik csak igazán, miközben az én immár jelzetten a nyugati nagyváros szellemét követve, vagyis éjszaka tesz eleget „keletiségét” stabilizáló gyakorlatának („Ki vagyok? A Napisten papja, / Ki áldozik az éjszaka torán.”). A szubjektivitását kikezdő ellentmondásos szituáció nem hagyja érintetlenül az én eredetéhez fűződő viszonyát sem. Noha az identitás rögzülni látszik a nyugaton is kelet felé tekintő én „sápadt” arcára rávetülő felkelő nap sugarai által („Szent Napkeletnek mártirja vagyok, / Aki enyhülést Nyugaton keres, / Táltosok átkos sarja talán. / Sápadt vagyok? Oh, fess pirosra, fess.”), mindez azonban már egy olyan bevallottan nyugat felé tartó mozgás jegyében zajlik, amelynek feltétele, s ahogy látni fogjuk, egyszersmind következménye a sajáttól való elidegenedés. „Boldog Adüköm pirosabb legény / Volt ugyebár, mikor papod volt? / Hej, sápadok már ezer éve én.”

A Napnak isteni attribútumot tulajdonító, megidéződött keleti hitvilág általi át-lényegülés végbe megy ugyan, és idegenben az én újfent rögzíteni képes identitását, az önazonossá tétel ellenben éppen az azt ellehetetlenítő másság folytán válik távolivá. A Nyugat–Kelet közt állandóan oscilláló tekintet révén megosztott személyiségről elmondható, hogy a felejtés, a szubjektivitás elvesztésének különféle fázisait szenvedni el: a keletről hozott saját nyugaton pusztán az idegenség-élmény felerősítését vonja maga után, mialatt a nyugaton-lét teljessége éppen az idegen világban már csak nem-identikusként felidéződő, keletről hozott múlt „zöreje” miatt nem élhető meg sajátként. „Hogy volt? Mindegy. Fáradt a vérem, / Imádom a fényt, lángot, meleget, / Keresek egy csodát, egy titkot, / Egy álmot. S nem tudom mit keresek. [...] Egy nőta csal. Rég dalolhatta / Szent Ázsiában szép, vad barna lány, / Egy illat íz, csodavirágból / Lehelte tán be egyik ősnyám.” Azt lát-hatjuk tehát, Párizs egzotikus, vágyott idegensége felismerhetővé teszi ugyan ön-maga számára az én másságát, ám saját világától való elszakíttóságának kitörölhe-tetlen emléke mégsem teszi azt mindenestől elsajátíthatóvá. Még ha az én felszá-molódásának a veszélye el is kerülhet a haladéktalan távozás árán („Várok. Lesz egy végső borzongás / Napszállatkor jön, el fog jönni, el / S akkor majd hiába éb-resztenek / Könnyes csókkal és csókos könnyűvel.”), a vers tanúsága szerint eme paradox helyzetből nem létezik valódi kiút. Kelet–Nyugat párhuzamos és egyide-jű vonzása és taszítása, ilyen módon az összefonódás jelentette megállapodás lehe-tlensége a szubjektivitás helyett az arról való lemondás kényszerét hagyja a „leg-koldusabb nomádnak” osztályrészül. „Új csatára indul az Élet [...] Én is megyek, kóbor, pogány hős [...] Ki, mi van is, írta, kiszőrja / Önlelkéből az áldott álmokat.”

A csábító, mégis átsajátíthatatlan másság tehát örök ígéret marad; miközben felmutatja egy teljesebb élet lehetőségét, egyúttal vissza is utalja az ént saját megtagadhatatlan, ám egyszersmind már nem is birtokba vehető hagyományához.

A ciklus két másik verse ugyancsak a fent említett ellentmondások nagyban hasonlító színrevitelével bizonytalanítja el a nyugatra vágyódás – a századfordulón felértékelődő művészvilág vonzása távlatából – evidensnek tartott modernségbeli antropológiai képletét. Míg *A párisi hajnalon* című versben, láthattuk, az én nyugat iránti vonzalmát a keletről magával hozott leküzdhetetlen identitás, az idegenül „daloló” nagyváros tükrében értelmét veszítő otthoni világ képei zavarják össze, addig az *Este a Bois-ban* esetén a múltba tekintés nosztalgiája, *A Gare de l'est-en* című versben pedig a hazatérés kényszerének szemügyre vétele készítheti az olvasót a francia fővárosról Ady kapcsán kialakult beidegződések újragondolására.⁶²

Az iménti darabnál jóval sikerültebb *Este a Bois-ban* című versben Párizs ismételten nem pusztán a dalok idilli hazája, hanem az én idegenségélményének előidézője, ami végül az álomszerűvé, megfoghatatlanná váló saját elidegenedésének lesz a forrása. A nagyváros otthontalanságát, az éntől elválasztottságát jól mutatja a vers indító képe, melyben különálló tartományként tételeződik a lélek és a város, a melankolikus hangulat külön-külön uralkodik el rajtuk. „Befődte lelkemet és Párist / Muzsikás, halk, szomorú este.” Az ént magába fogadni képtelen tér és a benne idegenül bolyongó beszélő viszonya képezi az *Este a Bois-ban* alaphelyzetét, amelyben a párizsi – konkrét és metafizikai szinten is érthető – eltévedés-jelenet által felébresztett magány-tudat („Eltévedtünk. A nagy Bois-ban / A kocsim az utat kereste. / És mintha rólunk ki se tudna, / És mintha minket ki se várna, / Baktattunk álmos gördüléssel.”) az otthon iránti vágy explikálásába torkollik.⁶³ A szomorúság feloldódására hivatott – a biztonságot nyújtó mindszerinti szülői házzal azonosítható – „kis, fehér ház” azonban csak az ismerős utáni álomszerű vágyódás szintjén fogalmazódhat meg célként, méghozzá annak árán, hogy a távlatot nem nyújtó, idegen, „lármás” párizsi éjszaka maga is egy bizonytalan, konzekvens téridőt nélkülöző álomvilág képeit ölti magára. „Nagy éjszakába mintha hullnánk, / Csoda-világba, végtelenbe, / Új titkos földre, új időbe, / Új létezésbe, új jelenbe, / Szent árnyak kerengtek előttünk.” Hogy a valós és az elképzelt közti szövegbeli mozgás – az otthonosság emlékétől izgatottá váló dikciótól övezve – végül a kocsis alakján keresztül („Hahó, kocsis: kis, fehér házba / Amott, amott. Hahó. Repüljünk. / Hajts, hajts. A múltba, ifjúságba.”) visszaatalja olvasóit az idegen világot leképező nyugati nagyváros alapproblémájához, az a vers egyik tagadhatatlan erénye. Ehhez kapcsolódik az a fontos észrevétel, hogy a második strófa jelenete részben éppen a „kalauz-szerepet” öltő kocsis nyelvi – és ezzel összefüggően kulturális – idegensége miatt válik valóban irreálissá, s a már-már megpillantott, távoli otthonosságot a bensőségesség ezen formáját szükségszerűen meg nem értő, kulturálisan kívülálló másik idegensége számolja föl végül. „Ott. Látom. Jaj. Villámos élet, / A nagy Babel útjára hágtunk. / Sirtam. A kocsis füttyörészett.”

Úton az Ellentétek elbatárolódásától azok költői összeütköztetése felé – Egy újfajta hagyomány- és művészetszemlélet fordulópontján

A nyugat ellenállhatatlan vonzása és a kelet nem feledhető taszítása, láthattuk, nemritkán a visszájára is fordul, és az előbbi varázsa válik idegen, önazonossá nem tehető ellenerővé, míg utóbbi a maga ellenséges attribútumaival egyaránt az ott-honosság vágyott érzését jelenti a beszélő számára. Részben ez a paradoxon figyelhető meg egy későbbi vers, a *Páris, az én Bakonyom* esetén is. Az eredetileg 1906. július 1-jén, a *Budapesti Napló*ban *Új Bakony* címmel megjelent, már a soron következő, 1907-es kötetben, a *Vér és aranyban* fellelhető költemény azért érdemel ezen a ponton figyelmet, mivel azt a jellegzetes viszonyt mutatja fel nyelvi-poétikai eszközökkel, melyet a korábbi Ady-versekben az elsajátíthatatlan másság vonzása által elidegenedő saját jellemzőjével összegezhetnénk.

A megváltozott cím már rögtön jelezheti számunkra, hogy ezúttal nem annyira a kétféle érintettség folytán kétfelé szakadt beszélő osztozottságát, ugyanakkor rejtélyes összetartozását mutatja fel a vers geográfiai paradoxona („Vár a Szajna s elrejt a Bakony”), mint a későbbiekben *A Szajna partján* esetén látni fogjuk, hanem egyszerűen a nagyváros és a „vadon”, mondhatni funkcionális hasonlóságára épülő metaforája tesz egyenlőségjelet a két, nagyon is különböző terep között. Észre kell azonban vennünk, hogy ezáltal a „szájas Duna pandur-hada elől” történő menekülés eleve kudarcra ítélt vállalkozás kell, hogy legyen, mégpedig azért, mert a beszélő saját nyelvi-kulturális determinációi folytán észrevétlenül is reflektál arra az örökségre, amelytől a vers szerint szabadulni kíván. Arról van szó, hogy amint biztonságban kezdi érezni magát „Páris szívében” a kelet jelentette kifejtetlenül hagyott veszélyforrástól, abban a pillanatban utoléri a saját világban-lét által uralt nyelv kiiktathatatlan automatizmusa, melynek során voltaképp nem az én, hanem annak nemzeti-kulturális hovatartozása szólal meg. Így Párizs mint „ember-sűrűs gigászi vadon” a maga biztonságot jelentő idegenségét éppen azáltal veszíti el, hogy azt az én csakis korábbi világának „másaként”, az azzal történő metaforikus azonosítás révén képes megnevezni, a hasonlóságban oldva fel kettejük eredendő különbségét (ti. Párizs és a „vadon” egyaránt alkalmas arra, hogy az én észrevétlenné váljon). Ennélfogva kétséges, mennyiben jogos a harmadik versszakban a feltételezett eltűnés folytán a beszélő magabiztossága („Jöhetnek. Páris szívében fekszem.”), lévén Párizs idegensége olyan „vadonnak” tetszik, ami „hunnia új szegény legénye” előtt rögtön a hazai tájból felrémlő metaforával tételeződik ismerősként, és fordítódik le a saját tapasztalat nyelvére.

Innen nézve az „üldöző” kiléte is árnyalható valamelyest. A szerzőt ért itthoni támadásokra tett utaláson, valamint az arra önigazolásként adott második szakasz kézenfekvő olvasatán túl⁶⁴ az én „hitzegő” magatartásának („Hitzegő vagyok Álmos fajából”) illuzórikusságát, a kinyilvánított hagyományellenesség ellenkezőjét is jogos feltételezni, amennyiben az idegenbe menekülés hazatagadó gesztusa is a nyelvi-kulturális identitást stabilizálja, annak felmutatásával fejeződhet csak ki. Nem véletlen, hogy a beszélőt Párizs rejti el ugyan, ám ténylegesen „láthatatlanná” végül mégsem a metropolisz, hanem az antropomorfizált (persze metaforikusan éppúgy olvasható) képben, a Bakony által válik („S beszórja virággal a Bakony”).

Az elrejtőzést, ugyanakkor magát a temetést előhívó kép viszont már egyúttal át is vezet a következő szakaszban vizionált halál-jelenetbe („Hív majd a Szajna s egy csöndes éjen / Valami nagy-nagy, / Bús semmiségbe beleveszek.”), ahol a felszámolódást jelentő eltűnés tehát éppúgy nem függetleníthető a haza vonzásától, a hagyomány eleve kijátszhatatlan örökségétől. A beszélő szemét, ha nem is „csúf kezek” zárják le, ám – és erről árulkodik voltaképp a vers – minden (képzelt, ám kérdéses, mennyiben valós) vágya ellenére sosem semmisülhet meg teljesen idegenben az én: a halálban való misztikus feloldódása után is szükségképp a letagadhatatlan nyelv oldja majd magába. „Engem borít erők erődje / S halottan is rejt / Hú Bakony-erdőm, nagy Párisom.”⁶⁵

Míg az iménti vers esetén azt láthattuk, a beszélő nem mentesülhet a világlátás nyelvi megalapozottságának következményei alól, addig például *A Gare de l'est-en* című versnél utóbb indokolhatóan nagyobb karriert befutott *A Szajna partján* a Kelet–Nyugat általi megosztottság jelentette tapasztalat deklarációjának tűntethető fel.⁶⁶ A korábbiakkal egybehangzó módon ismételtlen egy stabilnak tetsző hierarchia látszik kiépülni a versben, ám a mérleg nyelve ezúttal (is) csak első pillantásra dől egyértelműen Párizs javára. A Szajna finom álomszerűségével kontrasztban álló Duna-part durva, romboló, erőteljesebb duzzadó mámore csak annak árán értékelhető le, hogy megfelelkezünk Nietzsche azon – a korban aligha ismeretlen⁶⁷ belátásáról –, hogy a dionüszoszi mámorban megnyilvánuló életerő mértékfeletti áradása több, mint fontos összetevője a modern lírafelfogásnak, sőt abban az értelemben egyenesen feltétele a művészet fejlődésének, hogy e nélkül a költészet megmaradna a „belső fantáziavilág” apollóni típusú látszatánál.⁶⁸ Mármost amennyiben a versben színre vitt kettőzöttségnek e nietzschei alapú szemlélet jegyében tulajdonítunk jelentést, akkor Eisemann György „hasonmás-techikára” vonatkozó javaslat⁶⁹ pusztán a költemény párbeszéd-struktúráját érintheti indokoltan. Vagyis még ha a pragmatikai felépítettségét tekintve meg is állja az észrevétel a helyét, fenomenológiai szempontból már félrevezető lehet, mivel nem annyira hasonmások értelmében beszélhetünk az én megkettőződéséről, hanem inkább oly módon, hogy egyazon én két, egymással éppen ellentétes alakba íródik szét. Az én és a „Másik” különböző (szintűgy egymás ellenpontjaiként felfogható) territoriális meghatározottsága az én megosztottság-tapasztalatát úgy viszi színre, hogy a kétféle én radikális másságának jelzései kezdettől fogva e két alak egylényegűségéből indulnak ki. Ami azt is jelenti, hogy valójában nem két, egymástól független, különálló életet élő én tűnik fel a versben, ellenkezőleg, az egyik alakváltozatban eleve jelen van annak fordítottja is és viszont.⁷⁰ „A Szajna partján él a Másik, / Az is én vagyok, én vagyok, / Két életet él két alakban / Egy halott.” Az alábbiakban azt fogjuk látni, hogy a vers sajátos retorikai megoldásai folytán a két énhez tartozó perspektíva fokozatosan egymásba oldódik, leleplezve kettejük összetartozását, vagyis pontosan azt, hogy differenciájuk valójában lényegi azonosságot takar. Ilyen módon az első versszak végi halálban való „találkozás” még ha fel is fogható az ismeretlenben való feloldódás – szimbolista programban már-már előírászerű – vágyott állapota értelmében,⁷¹ sokkal inkább e két alak hangsúlyozott különállásának szól, melyből tehát épphogy nem a teljes életben való részesülés lehetősége következik. Minthogy a vers látszólag a halálból az élet sajátját tétele felé látszik

mozogni, fontos észrevennünk, a vers elején még különálló, kétféle lényegiség művészi úton történő egymásba oldódása arra mutathat, hogy a mindenség megélésének egyetlen esélyét a művészet hordja magában, az én e kettő találkozására által juthat önmaga valódi megtapasztalásához.⁷²

A *Szajna partján* tehát azért lehet fontos vers, mivel a Kelet–Nyugat együttes vonzása jelentette megosztottság hangsúlyozottan nem pusztán politikai, hanem művészeti dilemmaként kerül megválaszolásra, méghozzá úgy, hogy a vers nem egyszerűen ráíródni látszik a nietzschei modellre, hanem annak háttérben mintegy a költészet saját eszközeinek tudatos működtetésével viszi színre az asszimilálódás, az egymásba olvadás felé haladó „két alakban egy életet élő” én ambivalens képletét. Hogy ez a közeledés valóban megtörténik a versben, az nemcsak a kétféle művészi teremtőerőt jelképező pólus versvégi találkozásán, hanem az élet és halál közt ingázó figurán is lemérhető: míg a vers elején az elválasztottságot felmutató alak halottként tételeződik, végül mégis annak az élettel való közvetlen viszonya fejeződik ki (azzal együtt, hogy a vers nyitott marad az ellentétes pólusok felé, lévén a záró képben látható csók szimbolikus olvasatban egyaránt lehet az élet üdvözlésének és elbúcsúztatásának a gesztusa). Ady izgalmas szerkezeti megoldása, hogy az egymásra „felelgető” szakaszokban csupán a világos territoriális hozzárendelés utal egyértelműen valamelyik pólusra, ennek hiányában csak a második versszakban rögzült értelmezői sémák (ti. a Szajna alapvetően pozitív, a Duna pedig negatív értékkategóriába sorolható) vezérlik az 'itt', 'ott' helyhatározószók referens funkcióit, holott az én kettőzött perspektívája miatt ezek pragmatikai szempontból nem köthetők egyértelműen egyik pólushoz sem, pontosabban egyszerűen rendelhetők mindkettőhöz.⁷³ Így nem az adott én önnön kilétét felfedő megnyilatkozása alapján társítódik a versben valamelyik világhoz (nem véletlenül: voltaképp egyik „én-alak” sem közvetlenül referál önmaga helyzetéről, hanem az őket mintegy egyesítő én beszéli el azok sajátosságait), hanem az egyes rögzített szemantikájú territoriális meghatározottság kapcsolja magához a különféle éneket és „írja elő” voltaképp a vers „felelgető” struktúrájának – az értelmezést ugyancsak irányító – olvasatát. Ez a sajátosság ott szembeűnő, ahol a Szajna/Duna mint referenciapont látszólag megszűnik. A harmadik szakasz – egyfajta „feleletként” is érthető – kezdő sorai („Rákacag Párizs / S a boldog Másik visszakacag”), valamint az arra felelő záró sorpár („Itt röhejes mámorba kerget / Vijjogó, éji csapat”) mégis csak a megelőző versszak emlékezete által töltődik fel jelentéssel, holott valójában nyitott retorikai-szemantikai struktúráról van szó. Nincs kifejtve ugyanis a „kacagás” pontos forrása, illetőleg célzottja, miközben a „boldog Másik”, „röhejes mámor” mind olyan deixis a versben, melyeket csak a megelőző szakasz előfeltevései alapján tudunk jelentéshez (azaz énhez) juttatni (ehhez hasonlóan az 'ott' helyhatározóval kezdődő negyedik versszak jelzőit – „szebb”, „nemesebb”, „hősebb” – is kizárólag e szerint kapcsolja az olvasó a Szajna-menti énhez). Ahogy elviekben az sem bizonyos, hogy az ezt követő negyedik versszakban is a vers elején látott „felelgető” szerkezet érvényesül, azaz kérdés lehet, hogy a szakasz a legutóbbi „itt”-re adott válasznak tekinthető, vagy az „ott” még az előbbi, másik pólusra vonatkozó szöveg *folytatása* lenne. (Ugyanez a dilemma látható az említett „itt” esetén: noha az olvasó a mámor emlegetése révén rögtön a Dunára tett utalásként érti,

mégis a „boldog Másik” és a „párbeszédes” retorika nem visszaigazolható vonatkozása folytán többszörösen is eldöntetlen az „itt” referenciája.)⁷⁴

Minthogy *A Szajna partján* a közelre és távolra mutató határozószók kijelölő funkcióját a kétosztatúság szemantikai-retorikai struktúrája kezdettől fogva felülírja (másképp szólva az „ott” egyszersmind „itt” is, melyet így nem lehet egyetlen énhöz rendelni), ennek a létesülő jelentést befolyásoló természetéről az értelmezés során nem tekinthetünk el. Mert ugyan a Szajna és a Duna a vers tanúsága szerint összetéveszthetetlen módon formálja az ént, és ezek elválaszthatósága még az utolsó előtti versszakban is stabilizálódni látszik („A Duna partján / Céda lányhoz hajt durva öröm”), a hozzájuk kapcsolható értékelációk korántsem tekinthetők meghatározottnak.⁷⁵ Úgy tűnhet továbbá, mindkét pólus az ellentettejé révén válik megítélhetővé: a Szajna part „szűz szerelmét” a Duna „céda lányokhoz” terelő „durva öröme” állíthatja más megvilágításba, méghozzá oly módon, hogy az előbbi álomszerűségét, mértéktartó képzeletvilágát az utóbbi mámorának felfokozott vitalitása, annak hangsúlyozott fiziológiába ágyazottsága látja el a hiány indexeivel. A Szent Cecília mítoszt⁷⁶ felidéző, a testi közvetlenséget teljességgel kiiktató művészetszemlélet mégiscsak korporális metaforikával ábrázolódik („Sejtelemcsók minden dalom”), így a (Nietzsche felfogásában az önmegtalálás útjának tekintett) önfeledtség Duna-parti távlatából egyszersmind illuzórikusként lepleződik le. Ez azonban nem megmérgezi a Szajna-part „szép látszatvilágát”, hanem a két nézőpont összefonódása, keveredése a művészet és az élet körkörös, egymást feltételező természetét képezi le, ahol az élet művészetté, a művészet életté válik.⁷⁷

A kettő közt szimbolikus viszonyt feltételező szecessziós-szimbolista költészet-szemlélet, melyhez innen nézve (eszmeileg) csatlakozni látszik a vers, elsősorban a kétféle térképzethez tartozó én egylényegűsége révén töltődhet fel tehát jelenléssel, mindezt pedig a fentebb megfigyelt rögzülő-felülíró, azaz mozgásban lévő referenciastruktúrák mutatják föl. A vers pragmatikai-retorikai, szemantikai felépítettsége ragyogóan leképezi a „két alak” eredendő összetartozását kifejező költői szándékot. A hozzárendelés evidenciáját felszámoló struktúra leglátványosabban az utolsó versszakban mutatja fel mindezt. A szakasz hangsúlyos, kettőspont által kiemelt helyhatározója, azáltal is, hogy megakasztja az olvasás ritmusát, önfelhívó funkciót tölthet be, és azt erősítheti meg, hogy a kijelentés egyaránt vonatkozik mindkét félre, magyarán egyszerre mutat a Keletet és Nyugatot leképező szimbólum irányába.⁷⁸ A „két életet egy alakban” élő beszélő ebben a kitüntetett részben nem véletlenül a költészet romantika óta egyezményes „helyét”, azaz az *én lelkét* nevezi meg a Duna „durva öröme” és a Szajna sejtelmes álomlátásának voltaképpeni találkozási pontjaként, ahol méltán zeng fel az ellentétek diszharmonióijából az életre rezonáló „muzsikás alkony szent zsivalya” (kiem. H. Á.). Noha, ahogy említettük, a csók gesztusa hagyományosan a búcsúzása is lehet, ezen a ponton nem kérdés, hogy inkább az élet és ezzel együtt a művészet melletti elköteleződés ismerhető fel benne. Az „élet csókja”, vagyis az én és az élet metonimikus összefonódása ugyanis a Lédának adott csók hasonlatán keresztül fejeződik ki a versben („S úgy csókolom meg az életet, / Mint orkideát a Léda haján.”), ilyen módon, a hasonlatot megfordítva, Léda mintegy az élettel (és általa a művészettel) azonosítódik; az a Léda, akinek alakja nem más, mint a művészet

és a tőle elszakíthatatlan (ezzel Ady életrajzában sose titkoltan összetartozó) hús-vér valóság találkozásának, mintegy metszéspontjának szimbóluma.

Az elmondottak azt a következtetést engedik megfogalmazni, hogy az Ady-vers a létezés teljességét megragadni kívánó művészetfelfogás jegyében szólal meg, amint a Duna-part részegült mámoros állapota oly módon formálja át a Szajna-menti én emelkedett, ám testetlen költői tapasztalatát, hogy az utolsó versszakban már láthatóan az életben való feloldódás taktilis vonatkozásai teszik hozzáférhetővé a művészet felfokozott élményét és fordítva, a művészet az élet teljesebb megéléséhez nyit ajtót. Nemcsak Ady szóban forgó versében ismerhető fel, hogy a művészet az élettől nem elválasztható létmóddal bír, ami egyben azt is jelenti, hogy a költő (az önkimondásban valójában általános érzést kifejező romantikus lírahagyománytól) a saját belső világa felé fordul, arra keres szavakat. A századfordulón divatos, a konzervatív kritika által dekadensnek bélyegzett művészi életforma nem elsősorban a hétköznapiak elleni lázadással azonosítható (természetesen azzal is), hanem a normasértésnél fontosabb a valóságon túllépő intuitív, egyéni érzékelés előszobája, melyhez az önpusztító, alkohol- és ópiummámor jellemezte kávéházi életmód egyfajta stimulánsként járult hozzá. Ady elhíresült *A magyar Pimodán* című cikkének tanúsága szerint a (magukat „koruktól elválasztó”) francia művészek nem egyszerűen felejtani jártak a kultikus hotelbe (annak politikai konnotációit helyezve előtérbe), hanem „másként látni”.⁷⁹

A határtapasztalathoz, újfajta, a hétköznapi érzékelés által nem elérhető tudáshoz juttató narkotikumok ilyen módon művészi eszközöknek tekinthetők, általuk pedig a lét rejtett, teljesebb megismerésére nyílik mód. Mindez persze azon túl, hogy elősegíti élet és művészet határainak lebontódását,⁸⁰ s a művészetet az élet totalitása iránti vágy lehetőségeként ismeri fel, az én romantikától eltérő énfelfogását is előhívja: az én a másként látás e határhelyzetében az önmagán való túllépés élményében részesül, s megszabadulva empirikus énjétől, ahogy Rimbaud utal rá,⁸¹ mintegy médiummá lesz, melyen keresztül a létezés mélyére lehet látni. Aligha független a szimbolisták művészi törekvése Nietzsche azon belátásától, mely szerint a líra valójában attól válik kitüntetetté, hogy általa a művész – mintegy önmagát téve műalkotássá – elemelkedhet önnön reális énjétől, s miközben megszabadul a szubjektivitás béklyóitól, a tapasztalati valóság látszatként lepleződik le, és képessé válik a létezés felszín alatti mélyrétegeit (az „ős-egy” örökké változatlan világát)⁸² is megszólaltatni. Vagyis a művészet immár nem pusztán valamely természeti tárgy vagy szubjektív érzélem megmutatására hivatott, nem (ön)kifejezés-mód, hanem a megismerés eszköze, melynek révén – minthogy a művész nem alkotója, hanem médiuma a művészetnek – az ember képes túllépni saját érzékszervei jelentette korlátain.⁸³ *A Szajna partján*, ha eszközkészletét tekintve látványosan nem is tükrözi a századforduló újfajta művészi változásait, mégis egy olyan líraszemlélet jegyében szólal meg, mely már az individuumból való *megfelekedezés* feltételéhez köti az érvényes költői beszéd alapformáját.

JEGYZETEK

1. Vö. Kulcsár Szabó Ernő, *Budapest – Bécs – Berlin: a Nyugat és a közép-európai modernség = Uő., Megkülönböztetések*, Akadémiai, Budapest, 2010, főleg 186–190.

2. Uo., 179.

3. Mindezt Kosztolányi visszaemlékezéséből tudjuk (*Nyugat*, 1919. március 1.). „Nekem több ízben említette, hogy az úgynevezett »művészettel« keveset törődik, s a versei életmegnyilatkozások, melyeknek értékét a bennük foglalt élet határozza meg, az életet pedig ezerszer többre becsüli minden tintás és papiros művészetnél.” Kosztolányi Dezső, *Egy ég alatt*, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 211.

4. „Viszont ő sem dolgozhatik egyéb mozgatókkal, mint amelyek iránt való fogékonyságot, felkapó, felvevő, vele rezgő képességet és hajlandóságot tehet fel felebarátaiban; az ő izgalmas, mámoros, ráhibázó munkája voltaképp nem egyéb, mint egy új megegyezési folyamat megindítása ember meg ember között, vagyis maga között és közöttünk, olyasmik felől, amiket egyelőre csak hanggal, szóval, kézzel, lábbal, rímmel, zengéssel, százféle eszünkbejuttatással tud valahogy – ő tudja, és szerencséje dolga, hogy hogyan – kimesterkedni azt, hogy ugyanazon forrongások támadjanak mibennünk, mint amik őt verték fel és hajtották volt szája kinyitására.” Ignotus, *A fekete zongora = Uő., Válogatott írásai*, Magvető, Budapest, 1969, 500–501.

5. „Mert ne feledjük: ami ma szótár, az tegnap még értelmetlenség volt; ami ma használati eszköz, tegnap még boszorkányos machina volt...” Vö. Ignotus, *i. m.*, 502.

6. Kulcsár Szabó, *i. m.*, 192.

7. Isztray Simon, *Nietzsche. Filozófus születése a tragédia szelleméből*, L'Harmattan, Budapest, 2011, 25.

8. „Határtalan göggel beszélt verseiről. Volt benne valami a hódolatot követelő primadonnából. Már az is szokatlan volt, hogy mint költő akart magának a magyar irodalomban elismerést szerezni, amikor ennek az irodalomnak mellékes, csenevész hajtása volt a költészet. Legmagasabb csúcán ott volt Kiss József, de az ő presztízst sem egyedül versei szereztek, hanem *A Hét* című kritikai lapja. S a magyar irodalom minden számottevő egyénisége regényíró, vagy novellaíró volt.” Bölöni György, *Az igazi Ady*, Magyar Helikon, Budapest, 1974, 39.

9. Hogy Ady már megtette az első lépéseket a korai pályaszakasztól való távolodás felé, jól bizonyítja, ahogy azt Kenyeres Zoltán is megemlíti, hogy hat verset (más címen) felvett a későbbi kötetébe. Kenyeres, *Ady Endre*, Korona Kiadó, Budapest, 1998, 14–15.

10. Ismeretes, Ady kötete elé írt ajánlójában már a közízléshez való igazodás veszélye kapcsán távolítja el magátől saját korábbi köteteinek (alapvetően pozitív) fogadtatását. „Majdnem kilenc évvel ezelőtt jött fel Debrecenből az írka alakú könyv, mely – tetszett. A húszéves diák már szkeptikus volt, s érezte, hogy a versei rosszak. A rossz versekért megveregették a vállát, s emiatt hosszú évekig nem mert verseket írni. Merre induljon az ember, ha olyan jeleket kap, hogy máris lecsücsülhet a jámbor költők kollégiumában?” Ady Endre, *Író a könyvről = Ady Endre összes prózai művei VII.*, s.a.r. Kispéter András, Varga József, Akadémiai, Budapest, 1968, 111.

11. Olyan versek, mint a *Dózsa György unokája* és a *Nekünk Mobács kell* nemcsak képi-retorikai szintű parafrázisai emblematikus romantikakori daraboknak, hanem egyszersmind a romantikus versolvasási hagyományokkal, öröklött fogalmakkal („ostorozó hazaszeretet” stb.) való szembenézést is megkerülhetlenné teszi.

12. Nem hallgatható el ezen a ponton Karátson Endre meglepően keveset hivatkozott dolgozata, melyben lényegében egyedülként – számos izgalmas elemzési szemponthoz jutva ezáltal – tesz javaslatot az *Új versek* hagyományszemlélete kapcsán a költő és a cikkíró Ady különbségtételére és így a versek műalkotás-jellegének differenciáltabb vizsgálatára. Karátson Endre, *A magyar költői nyelv megújulása és Ady szimbolizmusa = Mégis győztes, mégis új és magyar*, szerk. R. Takács Olga, Akadémiai, Budapest, 1980, 37–48.

13. Ignotus, *i. m.*, 317.

14. Vö. Kulcsár-Szabó Zoltán, *A líra(olvasás) lehetőségei a 90-es években = Uő., Az olvasás lehetőségei*, JAK–Kijárat, Budapest, 1997, 128–134.

15. Erről bővebben: Teslár Ákos, *Betegség és kultusz Ady utóéletében = Amihez mindenki ért...*, szerk., Menyhért Anna, Vaderna, Gábor, L'Harmattan–JAK, Budapest, 2006, 106–115.

16. Ady Endre, *Ismeretlen Korvin-kódex margójára = Ady Endre összes prózai művei VII.*, s.a.r. Kispéter András, Varga József, Akadémiai, Budapest, 1968, 16–21.

17. Ez, megjegyzendő, az egyik híres – bibliai eredetű – nietzschei felszólításra is rezonál: „Légy az-zá, aki vagy!” = Friedrich Nietzsche, *Így szólt Zarathustra*, ford. Kurdi Imre, Osiris, Budapest, 2000, 285.

18. Ady, *i. m.*, 19.

19. Király István, *Ady Endre* (1. kötet), Magvető, Budapest, 1970, 226–229.

20. Nem mellesleg, ennek akkoriban maga Ady lehetett a bizonyítéka. Bölöni feljegyzése többször is arról tanúskodik, a költő első párizsi tartózkodása alatt nemcsak hogy külsőségekben nem tagadta meg magyar identitását („Ady mindebbe – ti. a párizsi divatba – nem kóstolt bele, ő nem vett magára Párizsból semmiféle divatot. Ő magával hozta Nagyváradról a magyar vidéki város európaias, kissé keresztet eleganciáját, még Debrecenből a színészt és újságírókat a többi halandótól megkülönböztető, borotvált arcot, és megmaradt ennél a viseletnél.”), de olykor Magyarország hazaszeretettől mentes vonzását se tagadta. Vö. Bölöni, *i. m.*, 80.

21. Vö. Ady, *Író a könyvéről*.

22. Eisemann György, *Modernitás, nyelv, szimbólum = A magyar irodalom története*, szerk. Szegegy-Maszák Mihály, Veres András, Gondolat Kiadó, Budapest, 2007, 692.

23. Király, *i. m.* (1. kötet), 219.

24. *Uo.*, 170.

25. Pándi Pál – Pálmai Kálmán, *Petőfi Sándor*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1973, 50.

26. Nietzsche, *i. m.*, 285.

27. A pusztai vidék valódi „élet-tér”-re emelkedése, az én létét az első perctől az utolsóig kitöltő, azt mintegy leképező természete jól szemlélhető Petőfi záró soraiban, ami egyúttal a megelőző szakaszokban a tájhoz kötődés idealizált, ám nem irányítható, elrendelt viszonyrendszerét is felmutatja. „Szép vagy, alföld, legalább nekem szép! / Itt ringatták bölcsöm, itt születtem. / Itt boruljon rám a szemfödél, itt / Domborodjék a sír is fölöttem.”

28. A „csodaszép” jelen szövegkörnyezetben – a szent dalnokhoz hasonlóan – kissé eufemisztikus hatást keltő melléknév például Janus Pannonius *Egy dumántúli mandulafáról* című verséből vett idézetként ismerhető fel.

29. Ady Endre, *Ismeretlen Korvin-kódex margójára = Ady Endre összes prózai művei VII.*, s.a.r. Kispéter András, Varga József, Akadémiai, Budapest, 1968, 19.

30. Eisemann, *i. m.*, 693.

31. Vö. Ady, *Író a könyvéről = Ady Endre összes prózai művei VII.*, 111.

32. Ebből a szempontból jogosan hasonlította Bori Imre egyszerre Petőfi és Baudelaire irodalmi jelenlétéhez a szerző költői indulását. Bori, *Új versek = Bori Imre huszonöt tanulmánya*, Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1984, 15.

33. N. Pál József, *Modernség, progresszió, Ady Endre és az Ady-Rákosi vita*, Jyväskylä, 2008, 141.

34. Király, *i. m.*, (1. kötet) 187–192.

35. Horváth János, Ady szimbolizmusa = *Tanulmányok II.*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1997, 324.

36. Vö. Schöpflin, *Ady Endre*, Nyugat kiadás, 67.

37. Eisemann György, „Nietzsche és Ady” = *A hermeneutika vonzásában*, szerk. Bónus Tibor, Eisemann György, Lőrincz Csongor, Szirák Péter, Ráció, Budapest, 2010, 154.

38. „Egyazon erő űz el a Duna tájáról, ami a magyar parasztot. Menni, menni akárhová, mert itthon rossz.” Vö. *Író a könyvéről*, 111.

39. Oly módon, hogy voltaképp ez az elidegenítő tájkép válik az otthonosság jelölőjévé.

40. Meglehetősen nehéz egyértelmű retorikai intencióhoz rendelni a szóban forgó részt, már csak azért is, mivel a kétféle növényfajta viszonya (ahogy „jelentése”, funkciója) sem tisztázott (noha a gázos föld rendszerint nehezíti a virágok fejlődését, mégsem zárja ki annak lehetőségét). A felkiáltó, indulatkifejező elemek (hej, hát) pedig olyan meglepettséget is kifejezhet a virágok meg nem léte kapcsán, ami leginkább egy korábbi tapasztalat tükrében fogalmazódhat meg (vagyis nem látni virágot, pedig *emlékei szerint* kellene, hogy legyen).

41. Vö. Király, *i. m.*, (1. kötet), 191.

42. Láthattuk, az előző versszakban – a „vad indák gyűrűznek körül” sort megelőzően – ez a virág-illat nem állt az én rendelkezésére.

43. Megkockáztatható, a „kacagó szél” képében antropomorfizálódó természet vers végi „látványa” ugyancsak ama eredendő viszonyrendszer újra létesülését felismerő olvasatnak rendelődhet alá.

44. *Uo.*, 190.

45. Ez a mozzanat mellesleg közismert alapvonása a szecesszióknak. Vö. Szabó Zoltán, *A magyar szépirodai stílus történetének fő irányai*, Corvina, Budapest, 1998, 178.

46. „A tudományban nincs helye az egyéniségnek, mert a tudományban csak egy igazság van. A művészetben annyi igazság van, ahány ember. Ha Rippl-Rónainak tetszik a világot hupikéknak fölfogni, én csak abba szólhatok bele: meg tudta-e csinálni. Szidhatom a piktort, de az *irány* fölötte áll a puvoáromnak. A művészetben kivétel nélkül minden irány jogosult.” Igunotus, *Még egyszer a szecesszióról* = i. m., 183.

47. Ady korai, 1899-es cikkében az elnyomott egyéniség harcának tekintette a szecessziót, miközben ő sem feledkezik meg szót ejteni arról, hogy a lassan „divathullámmá” váló művészi „forradalom”-ként indult törekvés már távolodóban van eredeti célkitűzéseitől. Vö. Ady Endre, *Szecesszió = Ady Endre összes prózai művei I.*, s.a.r. Vezér Erzsébet, Akadémiai, Budapest, 1990, 130–131.

48. A dekorativitással azonosított szecesszió értelmezésének veszélyeire nem kizárólag Igunotus hívta fel a figyelmet (vö. Igunotus, *i. m.*). Az ismételtelhető, utánozható, ekképp egy idő után óhatatlanul modorra váló stílus eszközkészletére fókuszálás ugyanis elvétí a belülről jövő művészi törekvés lényegét, ami éppen az érzékelés szubjektívizálása, a látás sajátjáté tetele körül keresendő. (Erről lásd pl. Hermann Bahr, *Az igazi és a hamis szecesszió = A szecesszió*, szerk. Pók Lajos, Gondolat, Budapest, 1977, 382–395. Kosztolányi szintén több alkalommal tért ki a közvetlen ábrázolást képviselő, a valóságot mintegy leképező alkotásmóddal szembeni, „titkokat” fürkésző művészi tekintetről. Vö. Kosztolányi Dezső, *Az új irodalom* = Uő., *Gyémántgöröngyök*, Magyar Könyvklub, Budapest, 2001, 48–52.; „Te a szemekkel és az ecsetekkel csodálatosképpen hozzá tudtad adni az arcomhoz azt, ami hiányzik belőle, s nem azt festetted le, amit látsz, hanem amit látsz benne [...] Ebben a festményben művészet van. Nem a valóságot adja, hanem valamit, ami azon túl van. A művész mindig hűtlen a valósághoz.” Kosztolányi Dezső, *Én és a festő = Álom és ólom*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1969, 275.

49. Részletes komparatív elemzésre itt nincs mód, mégis érdemes a vers kapcsán megemlíteni Gulácsy Lajos és Csáth Géza egy-egy közismert művét. Hogy esetükben talán többről lehet szó a szecesszió formakultúrájának pusztá működtetésétől, arra a *Varázslat (Varázsló kertje)* [1906 1907] és *A varázsló kertje* (1907) rövid, legfeljebb egy-másfél évnnyi keletkezéstörténete mellett Ady és Gulácsy 1906-os párizsi, viszonylag gyakorinak mondható találkozásai is szolgálhatnak történeti érvekkel. (Ismeretes, a festészet iránt nem különösebben fogékony költő párizsi barátja, Bölöni György révén ismerkedett meg a korabeli festészettel és művészvilággal, akinek lakásán a kint élő alkotók – köztük Gulácsy – gyakran összegyűltek. Mindehhez az *Új versek* – művészkörökben számottevő – sikere is hozzájárult: szintén Bölöni beszámolójából tudjuk, Ady első rajongói Párizsban élő magyar festők voltak, akik között Ady új kötete „kézről kézre járt”. [Vö. Bölöni, *i. m.*, 87.]) Csupán egy párhuzamot kiemelve (eltekintve ezúttal a különbségektől, elmozdulások számbavételétől), a természet és ember közelsége, a kettő határainak elmosódása, illetőleg a természet érintettsége által újrendező ember érzékelés, egyfajta sajátos érzékfelettség létrejötte válhat mindhárom műben szembevetővé. Ady versében, részben láthatunk, az egymásba olvadást az antropomorfizálódó tájkép („föld alvó lelke”, „kacagó szél”) és a (nemlétező) virágillat érzékszervi tapasztalaton túli, elfeledett emlékeket felébresztő, „bódító” varázslata mutatja fel, miközben az identitásvesztés és -létesítés paralell játéka megy végbe a beszélőben. Az illat emlékké történő átlényegülése jelentette mindenségélmény fontos mozzanata Csáth novellájának is, ami a gyermeki fantáziát tünteti ki mint a birtokolható érzéki teljesség terepét, s benne a képzelet munkája alakítja a kert a lélek (szadizmussal és erotikummal átítatott) rejtett terévé, melyben a valóság felülemelkedve megélhetővé válik a burjánzó virágok és az emberi alakok (a fiatal lányok) közti átváltozás irreálisának izgalma. A varázsló és az éjszakánként fiatal nőkké alakuló virágok által előhívott érzékiség narkotizáló, „bódító” tapasztalata pedig mintha egyszerre „olvasná” Ady és Gulácsy művét. Míg előbbiben a bujaság, a szerelmes illat részegítő élménye, utóbbi esetén a férfit ölelő nőalak igéző tekintete árulkodhat minderről. A Na Conxipan nevű, a lélek belső tájainak irreális művészvilágát később megálmodó Gulácsy remekművén ráadásul a vörös palástot viselő („varázsló-szerű”) férfi testét míg balról faágak ölelik körbe, addig jobbról a nőalak virágokba tűnő alakjának ölelése hálózza be, így az egymásrautaltság harmóniát sugárzó jelenete (vö. Szij Béla képelemzését = *20. századi magyar festészet és szobrászat*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1986, 173.) az érzékeket felkorbácsoló nő „örvénybe rántó” erejét is felvillanthatja. Mindez nem írja fölül az Ady-vers belátását, melyet a természet és az ember egymásrautaltsága kapcsán fogalmazzunk meg, csakhogy látni kell, ez az összeolvadás mindkét alkalommal a természet (illetve a vele voltaképp egyként megélt nő) csábításával veszi kezdetét,

méghezű úgy, hogy egyformán egy a természet/nő felől érkező illat (virág, illetve a nő oldalán lévő tömjénezgető) képezi részben azt az előreláthatatlan bődítő fenomént, amely a percepció pillanatban már rögtön ki is fejté hatását. Az önelvesztés mondhatni észrevétlen történése a nyelv révén megszólaló műben tűnik kevésbé radikálisnak, lévén az a harmadik szakaszban egyfajta önmagára találás élményével indul, így ezzel akár felül is íródhat az ember eltűnésének tragikuma a záró versszakban. A „Gulácsy arcán” (mert a képen magát az alkotót látni) tükröződő „bizonytalanság”, ahogy a művészettörténész, Szij Béla állítja, valójában néma, ugyanakkor mégiscsak beszédes jele a létezés ismeretlen titkait kutató, mégis borzongató, ellentmondásos (egyszerre felemelő és mélybe rántó) tapasztalatnak, melyet a jelenet a szecesszió jegyében színre vinni látszik.

50. „Utat akarsz találni önmagadhoz, magányos barátom! [...] Akarnod kell, hogy elégi saját lángiaid között: hogy is akarhatnál megújulni, míg hamuvá nem leszel elébb!” Nietzsche, *Így szólt Zarathustra*, 81.

51. Király, *i. m.*, 194.

52. Horváth János, *i. m.*, 322–323.

53. menyhért Anna, *Kipányvázott lótuszok vára = Tanulmányok Ady Endréről*, 120–121.

54. Joggal említi Menyhért Anna, hogy kétséges, „vajon a »ficánkolás« megakadályozására, vagy a »pányvázók« előli menekülés sebességének fokozására irányult-e” a korbácsolás. (Uo., 120.) Elsősorban alighanem a „mert” kötőszó kétszeri megismétlése okoz zavart. Így nem dönthető el, hogy a kezdő kijelentésre, vagy már az arra adott válaszra („Mert ficánkolt csikói tűzben”) adott válaszként érthető a harmadik, negyedik sor. Utóbbi esetben a „hiába” elem mint olyan temporális deixis funkcionál a versben, amely valamiféle utólagosságot sejtet, így a végeredmény („kipányvázták a lelkemet”) az azt megelőző hiábavaló korbácsolás és űzés voltaképpeni következményeként érthető.

55. Ebből a szempontból a lélek nem annyira a röghöz kötöttség (a „pányvázás”) miatt képtelen önmaga lenni, lévén eredendően nem rendelkezik azokkal a romantikusan idealizált tulajdonságokkal, melyekkel a Petőfi-féle költői hagyomány a „magyar Mező” vonatkozásában felruházta.

56. A ’mén’, más néven „csödör”, a csikóval szemben már kifejtett példányt jelent.

57. Menyhért, *i. m.*, 121.

58. A ’kipányvázott ló’ kifejezés ugyanis egyaránt jelent megkötött, valamint felnyergelt, készenlétben álló lovat.

59. A romantikus toposzoktól, a dekadens líra halálkultuszától terhelt, nem túl jelentős *Költözés Átok-városból* ezen a ponton azért említendő meg röviden, mivel benne – még ha a kevés eredetiséggel bíró túlvilági jelenet önmagában nem is érdemel kimondottan nagy figyelmet – a központi (halott) figura Budapesthez való elszakíthatatlan odatarozását láthatjuk megfogalmazódni. Különös, hogy a nyugatimádattal vádolt Ady „vallomását” nem vette tekintetbe a korabeli kritika: ezen az állásponton árnyalhatott volna ugyanis az említett vers azon jelenete, amelyben az én az általa mindhalálíg, sőt azon túl is szeretett rejtélyes alak sokszori invitálására sem képes otthagyni az „Átok-várost”, ahol „nem lehet szépeket álmodni”. A haza vonzása bizonyul tehát erősebbnek, ilyen módon a hívás megmarad az ént kísértő, boldogtalanná tevő örök mementóként. „S azóta déli temetőbe / Készül egy szegény halott, halott.”

60. Érdemes lehet szóba hozni, hogy Ady szokatlan szerkezeti megoldása, melynek során három cím nélküli Baudelaire-szonett, valamint a világirodalmi kánonból utóbb kiszorult Jehan Rictus verseinek jelzés nélküli fordítása is bekerült az Ady-versek közé, ugyancsak az idegenség transzparenssé tételében tehető funkcionálissá. Hogy a versek tekinthetők a másság átsajátítását célzó törekvés költői gesztusaként, azt a fordítás gyakorlati alapvetéseinek, valamint elemi filológiai követelményének vizsgálása is megerősítheti. Mindennek ellenére utóbb mégsem váltak „önálló” versekként az Ady-kánon szerves részévé, ami viszont épp az idegenség nem leküzdhető jellegét mutatja. A recepció ugyanis alig tesz róluk említést: a gyakran konstatált *átköltést* a korban kimondottan (Babits például egyenesen rossz, Benedek Marcell „költőibb”) fordításnak tekintették – és mint nem saját verset hagyták lényegében figyelmen kívül. Király, *i. m.*, (1. kötet), 328.

61. Megjegyzendő, a korai Ady szimbolikus látása valóban többretegű interpretációt tesz lehetővé. A Kelet–Nyugat dichotómia Párizs referenciális szövegbeli jelenléte miatt rendre a két pólus földrajzi értelmű olvasatát hívta elő. Azonban látnunk kell, ahogy a szakirodalmi közhely szól, az Ady-líra „nagybetűs” fogalmi nem feltétlenül zárható rövidre azok szótári jelentése alapján, miközben persze nem is iktathatók ki a jelentésképzés folyamatából. Így a párizsi „hétköznapi” hajnal alaphelyzet, ami a keletről jött beszélő által egyben két világkép mitikus találkozását is színre viszi, a pogány természetkul-

tusz felől olvasva fölfogható a nappalok és éjszakák váltakozásának, azaz két ősi ellentét viaskodásának szimbolikus jeleneteként, ahol az „éjszaka felriadó” nagyváros és a napfelkeltével érkező „pogány pap” ambivalens összetartozásának lehetünk szemtanúi.

62. *A Gare de l'est-en* a város elhagyásának ambivalens készletét mutatja fel, noha meglehetősen transzparens módon, ami ilyen formán Király István elemzése óta alighanem sokat veszített felhajtóerejéből. A ma már inkább romantikus túlzásáról és a dekadencia halálkultuszának hatásáról, az „elátkozott haza” („Elátkozott hely. Nekem: hazám. / A naptalan Kelet. // Mégis megyek. Visszakövetel / A sorsom.”) kikerülhetetlen hívásának túlzottan direkt explikálásáról árulkodó vers nem annyira a „daloló Páris” és a „naptalan”, „daltalan” kelet a fentieket megközelítő összetettséggű oppozíciójának kiaknázható poétikai belátásaival hívja fel magára a figyelmet, ezért túl sok szót nem is érdemel. A nyugatot idealizáló, semmint annak idegen csillogását problematizáló költemény zárlatában kétségkívül már az sem ébreszt különösebb érdeklődést, hogy a beszélő képzelte halálát közvetlenül végül mégsem a „daltalan szivek” hazája, hanem a mámkeltő város elhagyása okozza, mégis a vers erőtlensége ellenére is fontos eleme lehet(ett volna) a hazatagadás vádjára elleni retorikának. „Óh, az élet nem nagy vigalom / Sehol. De ámulni lehet. / Szép ámulások szent városa, / Páris, Isten veled.”

63. A különös mindebben, hogy a reálisból irreálisba hajló, megfoghatatlan tapasztalat („Nagy éjszakába mintha hullnánk, / Csoda-világba, végtelenbe”) nem az idegen világ ismeretlen, eljövendő tartományaira vonatkozik, hanem a múltba réved vissza, és az otthon-lét érzésének elfeledett emléke jelenti az én számára valami újnak az izgalmat jelentő, remélt eljövételét („Új, titkos földre, új időbe / Új létezésbe, új jelenbe”).

64. Közismert, hogy Ady, aki 1904 és 1911 között majdnem minden évben visszatért és hosszabb időt töltött Párizsban, ahol nem ritkán „ilgazi undorral beszélt a pesti életéről, a magyar helyzetről, politikáról és írókról”. (Böloni, *i. m.*, 91.) Ahogy az is tudható, második, 1906 júniusában tett látogatását (ehhez az időszakhoz köthető a *Vér és arany* kötet jelentős részének megírása) alighanem beárnyékolta a darabont kormány közelmúltbeli bukása, aminek következtében megszűnt Ady szerkesztői állása a *Budapesti Naplónál*, jelentős anyagi nehézségeket vetítve előre.

65. Az Ady művészi kibontakozását testközelből követő Böloni György következőképp látta (a vers keletkezésének idején) Ady párizsi hazatudatát: „Bakonya (ti. Párizs): mert most kezdi kiérlelni világfelfogását, ami abban áll, hogy a rokontalan, kicsi nemzetből jövő magyarnak Nyugat, Párizs soha nem lesz új ígéretföldje. Ez a magyar Párizsban sem vedlik át nyugatívá és franciává. Keletiek és magyarok maradunk, és magunkat nyugatiaknak éreznünk, csupa smokkság.” *Uo.*, 153.

66. Ahogy persze joggal ismerhetjük fel a „kétosztatúság” hasonló paradox antropológiai képletét a *Páris, az én Bakonyom* esetén is.

67. A századelő nem különösebben szűkölködött Nietzsche-értelmezésekben: a róla szóló tanulmányok, kritikák meglehetősen biztos műveltségi anyagot jelenthettek az arra nyitott értelmiségi réteg számára. Már 1898-ban könyvnyi terjedelmű értekezés jelent meg a német filozófusról Schmitt Jenő Henrik jóvoltából, melyet számos hosszabb-rövidebb írás követett a századforduló után (és nem kizárólag az 1907-ben szenzációnak számító Fényes Samu-féle magyar *Zarathustra*-fordítás körül volt élénk diskurzus). Hogy az ezekben valamelyest bizonyosan járatos Ady a *Vér és arany* megírásakor ha nem is feltétlenül „értő”, ám annál elhivatottabb (s feltételezhetően a korabeli reflexiók alapján tájékozottnak is mondható) Nietzsche-olvasó volt, arról az 1908. március 5-i *Budapesti Napló*ban megjelent, *Zarathustráról* szóló cikke is árulkodhat. „Ő volt az első nagy alkotó, aki rombolásával megalakította a mi bátorságunkat [...] S nekem az elfelejtett der-die-das sem volt akadály, hogy tudatlan árnyékából tudatos árnyéka legyek.” Ady, *Nietzsche és Zarathustra = Ady Endre összes prózai művei IX.*, s.a.r. Vezér Erzsébet, Akadémiai, Budapest, 1973, 182–184.) A századelőn egyre élénkebb magyar nyelvű Nietzsche-recepciót Laczkó Sándor munkája dokumentálja, amely a század első felének számottevőbb recepcióját közreadó fontos kötetben jelent meg. Laczkó Sándor, *A magyar nyelvű Nietzsche-irodalom bibliográfiája 1872–1995-ig = Nietzsche-tár. Szemelvények a magyar Nietzsche-irodalomból 1956-ig*, szerk., Kőszegi Lajos, Pannon Panteon, Veszprém, 1996, 563–588.

68. Erről bővebben: Friedrich Nietzsche, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford. Kertész Imre, Magvető, Budapest, 2007; Isztray Simon, *Nietzsche. Filozófus születése a tragédia szelleméből*, L'Harmattan, Budapest, 2011.; Ricarda Huch, *Apolló és Dionüszosz = Újragondolni a romantikát*, szerk. Hansági Ágnes – Hermann Zoltán, Kijarat Kiadó, 2003, 13–36.

69. Eisemann, *i. m.*, 693.

70. Nietzsche egyik monográfiusa az alábbi módon foglalta össze a két szemlélet egymásra utaltságát. „Az apollóni legélesebb ellentéte tehát magából az apollóniból származik. A forma magamagából termeli ki abszolút ellenlábását – és fordítva. Az önmagával szembeni igényeket támasztó individualizáció nélkül, a stilizált meghasonlásban nem állna elő a dionüszoszi önfeladásban érzett kábult gyönyör.” Völker Gerhardt, *Friedrich Nietzsche*, ford. Csátár Péter, Latin Betűk, Debrecen, 1998, 63.

71. Emellett tűnik érvelni a szakirodalom régi megállapítása, mely szerint a halál voltaképp egy másnemű élet kezdetét jelenti, „e kettő együtt teszi a végtelen élet fogalmát”. Vö. Horváth, *i. m.*, 333.

72. „Az apollóni szépségvilág, amikor találkozik a dionüszoszival, a saját elrejtett alapjaiba nyer bepillantást.” Isztray, *i. m.*, 52.

73. *A Szajna partján* referenciális struktúráját éppen a *kétféle* én és kétféle pólus szövegszerző jelenléte miatt nem oldhatja fel a cím, melynek implicit pragmatikai tartalma csak abban az esetben köthetné – az én helyzetének függvényében – a Szajnához a közelre mutató „itt” határozószót, ha nem volna *másik* én is a versben.

74. Köszönhetően annak, hogy e retorikai megoldásnak nincs szövegszerző „nyoma”, egyértelmű utasítás híján többször is az olvasó feladata döntenie a „párbeszédes” szerkezet interpretációs dilemmájáról. Ez azért is fontos értelmezői manőver, mivel gyakran ennek alapján töltődik fel egy-egy sor/szakasz jelentéssel. Ugyanakkor ennek eldöntetlensége többféle olvasatot is lehetővé tesz: a harmadik versszakban például az „itt” vagy az öt megelőző (grammatikailag elvben tehát összetartozó) teret, vagyis a „boldog Másik” terét (azaz a Dunát) képezi le, vagy újfent a Szajnához kötődő másik fél nézőpontjára utal, mindez nagyban függ a retorika következetességéről hozott olvasói döntéstől (ugyanaz figyelhető meg az utolsó szakasz esetén). Jellemző eljárása továbbá a versnek, hogy egy-egy rögzíthető megállapítás a következő szakaszban minduntalan feloldódik a viszonylagos referenciális értékű helyhatározószavak uralta játéktérben, ilyen módon a Szajnához és a Dunához kapcsolt képzetek folyamatosan egymásba íródnak (azaz nem dönthető el például, hol „szebb, nemesebb, hősebb” az én, pontosabban melyik énhez köthetők ezek a tulajdonságok).

75. Talán nem véletlen, hogy az egyik tulajdonság, amelyik a határozószó említett kétséges utalói funkciója miatt nem kötődik látványosan egyik pólushoz sem, illetve egyszerre köthető a mámor és az álomszerűség terrénumához, az épp a boldogság attribútuma.

76. Különös, ám Ady önmitizáló hajlamát ismerve nagyon is következetes módon esett a választás épp a római ókeresztény szűz vértanúra, akinek ünnepét a hagyomány szerint épp Ady születésnapján, november 22-én tartják. Ismeretes, hogy miután a szent életű hajadont valamikor a harmadik század közepén erőszakkal férjhez adták, férjén és annak testvérén kívül még számos hiteltlen Krisztus mellé állított a legenda szerint, mielőtt kivégezték. Ady önmaga költői tudata és a megváltás transzcendens tapasztalatát közvetítő Cecília tettei közötti párhuzamot már pusztán a szimbolizmus közsímet esztétikai miszticizmusa, a művészetet egyfajta rejtett lényegiség után kutató vallásként felfogó szemlélete is indokolhatja. A „lélekre hajoló” Cecília gesztusa pedig egyszersmind saját, mondhatni megváltásra hivatott költészetének önigazolását is rejtheti magában. A szimbolista művészet transzcendens felfogásáról lásd: Komlós Aladár, *A szimbolizmus*, Gondolat, Budapest, 1977, 40.

77. A kettő egymásba forduló, tautologikus jellege ugyancsak nem függetleníthető Nietzsche szellemi hatásától. Gerhardt megfogalmazásában: „A művészetet nyilvánvalóan meg kell ahhoz *élni*, hogy kifejttesse jótékony és gyógyító hatását. Azonban mihielyt erre kísérletet teszünk, magát az életet kezdjük el művészetként élni: a művészet mint élet és az élet mint művészet – ez Nietzsche üzenete.” Vö. Gerhardt, *i. m.*, 66. Hogy a művészet és az élet határainak egymásba oldódása mint művészi program nem volt Ady számára ismeretlen, azt Kosztolányi visszaemlékezése („versei életmegnyilatkozások, melyeknek értékét a bennük foglalt élet határozza meg”, vö. Uő., *Egy ég alatt*, 211.) és Ady barátja, Földessy az ő Kaján kiletét firtató kérdésre adott válasza („az Élet vagy ha úgy tetszik: a Költészet”, vö. Földessy Gyula, *Ady minden titkai*, Magvető, Budapest, 1962, 69–70.) mellett főként saját (írásaiban büszkén vállalt betegsége, annak művészté alakítása mutathat rá. (A „művészi elhivatottság bélyegeként” értelmezhető betegségről mint „költő-imidzs”-ról lásd: Teslár Ákos, *Betegség és kultusz Ady utóéletében = Amibez mindenki ért...*, szerk., Menyhért Anna, Vaderna Gábor, L'Harmattan–JAK, Budapest, 2006, 106–115.)

78. Mэгhózzá az „ott” helyhatározó ismétlődése révén a Szajna, szintaktikai okokból pedig a közvetlenül előtte álló, utolsó előtti szakaszhoz tartozó Duna felé mutatva.

79. Vö. Ady, *A magyar Pimodán = Ady összes prózai művei IX.*, s.a.r. Vezér Erzsébet, Akadémiai, Budapest, 1973, 157.

80. Ennek jól látható jelei a „megrészegítő” költészet és ehhez hasonló, gyakran használt metaforák. Az egyfajta izgatószerként működő líra a kettő tükörszerű viszonyát is felmutatja: eszerint nemcsak elősegítik a tudatmódosító szerek a költészetet mint a másként látás médiumát, hanem voltaképp az is működhet drogként.

81. „A lehető legnagyobb züllésnek indultam. Hogy miért? Költő akarok lenni, és azon dolgozom, hogy *látmökká* tegyem magam.” Arthur Rimbaud, *A látmok levelei = Arthur Rimbaud összes költői művei*, ford. Somlyó György és mások, Magyar Könyvklub, Budapest, 2000, 280. Vö. Isztray, *i. m.*, 91–101.

82. Nietzsche, *A tragédia születése*, 49.

83. Ezért is kitüntetett Nietzsche szemében a művészet mint „az ember egyetlen voltaképpeni metafizikai tevékenysége”, ahol az ember képes túllépni önmagán. Vö. Isztray, *i. m.*, 26.

GINTLI TIBOR

Apróságokból összetákolva

ANEKDOTIKUSSÁG ÉS MELANKÓLIA A *BOLDOGULT ÚRFIKOROMBAN* CÍMŰ REGÉNYBEN

Az anekdotikusságra mint Krúdy narratív eljárásainak egyik alapvető elemére már korán felfigyelt a recepció. Kelemen László doktori dolgozata, amely a módszeres Krúdy-kutatás kezdetének tekinthető, az asszociatív és a hangulati szerkesztés mellett az író legfontosabb struktúraalkotó poétikai módszereként említi.¹ Az anekdotikus – vagy ahogy Kelemen fogalmaz: adomázó – előadásmód szerinte a *Boldogult úrfikoromban* szövegében jut a legmeghatározóbb szerephez. Mivel Krúdynak ezt a regényét egyben az író világának végső kiteljesedéseként értékeli, s az adomázó szerkesztésmód konstatálásához nem kapcsolódik negatív hangsúly, Kelemen László megállapításaira e dolgozat is fontos előzményként tekint: a *Boldogult úrfikoromban* megítélésem szerint is Krúdy egyik legjelentősebb regénye, s magam is úgy látom, hogy a mű szerkezetét és az elbeszélés modalitását meghatározó eljárások az anekdotikusság jelenségéből vezethetők le.

Ha áttekintjük a Krúdy-irodalomnak az anekdotikusságot részletesebben tárgyaló írásait, több tendenciára figyelhetünk fel.² Egyrészt az anekdotikus elbeszélésmód iránti érdeklődés az utóbbi három évtizedben jelentősen csökkent. Az ezredforduló környékétől örömdetesesen megélnékülő recepció – amely több *Boldogult úrfikoromban* értelmezéssel is gazdagította a szakirodalmat – vagy nem tárgyalta az anekdotikusság jelenségét, vagy nem tekintette a narratív technika meghatározó eljárásnak. (A kérdés ismételt felvetése tehát az újabb szakirodalomban kibontakozó iránytól eltérő közelítésmódot képvisel.) Az 1980-as évek második feléig viszonylag gyakori az anekdotikus beszédmód jelenlétének konstatálása, illetve szerepének értelmezése. A recepciónak ebbe a vonulatába tulajdonképpen két, egymástól eltérő irányt képviselő közelítésmód tartozik. Az egyik az anekdotikusságot olyan műfaji hagyományként fogja fel, amely számos narratív megoldást örözött meg a közvetlen előzményeként értelmezett 19. századi változatából, a másik az anekdotikus regény kifejezés alatt tulajdonképpen egyetlen szerkezeti sajátos-