

3. Mohácsy Károly, *Irodalom III*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1980.
4. Mohácsy Károly, *Irodalom III*, Krónika Nova, Budapest, 1997.
5. Rónay László, *Irodalom III*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1995.
6. Erről részletesebben: Teslár Ákos, *Tankönyvi példa: Ady-képek az irodalom tankönyvekben*, *Literatura*, 2006/1, 360–361.
7. Arató László, *i. m.*, 4.
8. Mohácsy Károly, *Színes irodalom 11*, Krónika Nova, Budapest, 2016, 174.
9. Arató László, Pála Károly, *A szöveg vonzásában I. Bejáratok*, Calibra, Budapest, 1997, 3.
10. *Műelemzés – műértés*, szerk. Sipos Lajos, Sport, Budapest, 1990.
11. Arató László, Pála Károly, *A szöveg vonzásában III. Kitérők*, Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1999, 3.
12. Arató László, Pála Károly, *A szöveg vonzásában II. Átjárók*, Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 2006, 87–88.
13. *Uo.*, 149.
14. http://www.tankonyvkatalogus.hu/pdf/FI-501021101_1_leiras.pdf (Utolsó letöltés: 2019. május 20.)
15. *Irodalom tankönyv 11*, szerk. dr. Baranyai Katalin, Eszterházy Károly Egyetem, Eger, 2018, 104.
16. *Uo.*
17. Füzfa Balázs, *Irodalom 11*, Krónika Nova, Budapest, 2009, 5.
18. Pethőné Nagy Csilla, *Módszertani kézikönyv*, Korona, Budapest, 2007, 19.
19. *Uo.*, 82.
20. Arató László, *i. m.*, 4.

MEKIS D. JÁNOS

Ady különössége

ROMANTIKA, MODERNSÉG, SZIMBOLIZMUS A PÁLYA ELSŐ SZAKASZÁBAN

Világossá kell tennem itt valamit: nem csak Babitsot szeretem a magyar irodalomban. Ha őt is akarom, a lehető teljességet akarom, a magyar irodalom, sőt a világirodalom egészét. Amikor egyet (és nem egyet) kizárunk vitathatatlanná, nagy értékeink közül, az egészet veszélyeztetjük; Babitsot óhajtva például Adyért is harcolunk, elvégre – *mutatis mutandis* – fordítva is megeshetnek a dolgok, esetleg őt kívánhatja kizárni valamely prekoncepció.
(Nemes Nagy Ágnes: *A hegyi költő*)

A magyar irodalmi modernség vezető műnemeként kétségkívül jelenleg is a lírát tartja számon az irodalmi köztudat, legfontosabb, alapító korpuszaiként pedig Ady, Babits és Kosztolányi költészetét. Annak a költői jelrendszernek a létrehozói és hősei ők, amely – a modernizmus irodalmi forradalmában – leváltotta a 19. század költői nyelvét.

Ez a narratíva persze másként is elbeszélhető. Már Németh László kísérletezett a *Nyugat* előtti modern, egyéni irodalmi reformkísérletek mozgalommá stilizálásával, a nyugatosokat ezek epigonjaiként feltüntetve.¹ Nemes Nagy Ágnesnek Babits és Kosztolányi háttérbe szorítása ellen kellett szót emelnie, ami kifejezett bátorságot kívánt abban a korszakban, amikor a szocialista kultúrpolitika Petőfit, Adyt és József Attilát favorizálta, és szorította egyszersmind a forradalmi költészet konstrukciójának Prokrasztész-ágyába. Egy másik értékpóluson, jelenleg is észlelhető tendencia a modern kánon mint *mérték* kritikája, és egy antimodern irodalmi el-

lenkánon megteremtésének kísérlete. Ha azonban nem akarunk lemondani az irodalom nyelvi sajátosságainak gondolatáról, be kell látnunk, hogy a hasonló mozgásokban érvényesülő ideológiai és politikai performatívumok nem helyettesíthetik a rendszerszerű esztétikai interpretációt. Az irodalomnak több, párhuzamos hálózata is létezhet, a kérdés azonban, hogy ezeket milyen, a jelszerűséget illetően releváns összefüggésben tudjuk elhelyezni.

A *Nyugat* előtti irodalmi nyelv fővonala olyan irodalmi rendszernek tekinthető, amely népi és nemzeti, világnézeti és életszemléleti meggyőződéseire alapozott, s ezekhez applikálta formáit. Azt az önmagába zárulóan kifinomult beszédmódot, amely nem tudott alkalmazkodni a modern időkhöz és a városi létformához, s váratlanul abban a helyzetben találta magát, hogy a világvárosi és európai szellem elutasítja produktumait, melyeket jövátelhetetlenül idejétmúltnak érez, témáiban és formájában egyaránt.²

Ennek a forradalomnak az az Ady Endre a legjelentősebb kezdeményezője, aki esztétikai téren történetesen éppen a romantika örököse. Miközben modernséget hirdet, Ady számos tekintetben folytatja és újraértelmezi a 19. századi nemzeti és európai romantika eszmei és poétikai alakzatait. Ez a romantika nem az 1896-ban ünnepelt történelmi millenium eternális igényű, ám gyakran csupán látszatszerű (olykor ténylegesen is efemer, mert mulékony anyagból fabrikált) monumentalitásában mutatkozik meg, hanem a világirodalmi kontextusú teremtő képzelet, valamint a magyar nyelvközösségi, temporális azonosság kettős fenomenológiájában: e két pólus viszonyának időszzerű poétikai újraértelmezésében. Már a jénai romantikusok „modernnek” nevezték és tekintették magukat. Ady a romantikát mint modernséget folytatja, miközben az új modernséget folytonosan szembesíti önnön történetiségével. Költészete nem ringatja magát a nemzeti hagyomány változatlan megőrzésének illúziójában, hanem annak revitalizálásával kísérletezik. Ennek pedig voltaképpeni útja-módja a magyar nyelvi és kulturális hagyományok dinamikussá, az idegen hatásokkal is párbeszédbe lépő folytatása. Mint azt Zolnai Béla már az 1920-as évek közepén, összegző igénnyel megállapítja, mindez a kritikára-irodalomtudományra s általában véve az irodalomszemléletre is nagymértékben befolyással volt, és nemcsak az irodalomértés kortárs jelenét, de annak múltszemléletét, történelmi tudatát is átformálta.³

Ady költészetének irodalmi beszédmódja olyan nyelvi-poétikai lehetőségrendszerré formálódik a modernista diskurzusközösségben, ami nemcsak az őt közvetlenül követők – és utánpótlók – szövegeire gyakorolt rendkívüli hatást, de alapvetően befolyásolta a tőle elszakadók, vagy eleve más úton indulók költészetét, mégpedig hosszú évtizedek távlatában is.⁴ Így az Ady-költészet dialogikus hatástörténetéről beszélhetünk. Az elszakadás és követés kényszerítő kettőssége alól kevesen vonhatták ki magukat; igaz ez még a legönállóbbakra is. Babits Mihály és Kosztolányi Dezső, ifjúkori levelezésükben, 1906-ban, igen élesen bírálták Adyt.⁵ Mégpedig három fő szempont alapján: kifogásaik morális, nemzetpolitikai és kommunikációs-szemantikai értékpólusok köré szerveződtek. Sajátos módon, ugyanez a három szempont merült fel a korabeli konzervatív Ady-kritikában – igaz, más hangsúlyokkal. Babits és Kosztolányi nem kevesebbet terveztek, mint hogy maguk alapítják meg a modern magyar költészetet; Ady fellépése és kortárs kultusza kelle-

metlen akadályt jelentett a számukra. Amikor ők – magánlevelezésben – erkölcsatlenséget, magyarellenességet és érthetlenséget emlegetnek, akkor annak egészen más a művelődéstörténeti, tágabb kontextusa, mint a nyilvános médiumokat elárasztó maradi kritikáé, közírói támadásoké. Babits és Kosztolányi ugyanis – éppen a levelezésükből tudjuk – kimondottan jól ismerik a kortárs és közelmúltbeli, nemzetközi kulturális folyamatokat. Így például az Ady által követett francia *Dekadencia* – első sorban Baudelaire, Verlaine – immáron idejétmúlt költői irány és kultúrjelenség számukra, a voltaképpeninek tudott modernnek számára. A konzervatívok viszont valódi, élő, lázadva-mételyező mozgalmat látnak a fél századdal korábbi költészetben.

Tóth Árpád igen szuggesztíven eleveníti fel az életmű fogadtatását a *Nyugat* 1919-es emlékszámban, Ady köteteinek hirtelen feltűnését meteorhulláshoz hasonlítva. „Nemzeti műveltségünk őrtonyaiban ijedten neszeltek fel a hivatalos, öregező csillagnézők, akiknek nyugalmas élete abban telt, hogy az Arany és Petőfi kettős napja körül monoton lassúsággal és halvány visszfényléssel keringő költőbolygócskák szabályos pályáját figyeljék és méregessék. [...] A riadt hivatalos kritika gyorsan elkészült az ítélettel: Ady költészete nem magyar költészet, a zuhogó, félelmes meteorok romlásnak indult idegen világok roncsai, a külföldi »dekadens« költészet dobta légkörünkbe beteg villózású, mérgező szilánkjait.”⁶

A kép szemléletesen mutatja meg, hogy az új költészet teljességgel szétzilálja az irodalom addig áttekinthetőnek, kiszámíthatónak bizonyult rendszerét. Nemcsak a külsődleges, társadalmi szempontokat kell ez alatt értenünk, vagyis a meghatározott morális kereteket, a kommunikatív–pragmatikai funkciót, a közvetlen eszmei és politikai kontextust; hanem a költészet nyelvi–poétikai, retorikai, stilisztikai szabályait is. Ez a benső világ sem független azonban a társadalmi meghatározottságtól. Egyik a másikat alapvetően, egyazon retorikai komplexben támogatja. A költészeti diskurzus e kettős aspektusát egyszerre, egymás feltételezettségében kell tehát tekintenünk akkor, ha a *Budapesti Napló*ban, a *Holnap* antológiákban, a *Nyugat*ban, és több más periodikumban, a 20. század első évtizedében megjelent Ady-versek hatását szeretnénk megérteni.

Amikor Kosztolányi Dezső 1921-ben recenzeálja Ady Endre újra kiadott,⁷ első kötetét (*Verseik*, 1899), a következőképpen jellemzi a pályakezdő költőt: „Művészi formája – igazi mivolta – [e könyvben] még csak nem is sejlik. Olyan verseket ír, mint akárki, aki ezekben az években versel, Petőfi, Ábrányi Emil, Reviczky és Makai modorában”.⁸ Majd sorra veszi Ady nagy témáit, következetesen bemutatva, milyen különböző megfogalmazásokat nyer ugyanaz az eszme a kor költészeti köznyelvén, illetve az azt felváltó új, egyéni kifejezésmódon megszólaltatva. Kosztolányi ekkor még egyáltalán nem „revíziós” indítattással fordul az Ady-oeuvre felé (mint teszi majd 1929-ben), ellenkezőleg: arra kíván rávilágítani, hogyan bomlik ki a költő „varázsos egyénisége”, hogyan találja meg az „érzések és gondolatok anyaga” a pályakezdés után a „diadalmas kifejezés” formáját.⁹

Mindkét nyugatos költőtárs közvetlenül az életmű lezárulta után, az összegzés szándékával fogalmazza meg a maga mondandóját Ady különösségéről, s mindketten a századvégi líra kódjától való elhajlás, a formateremtő, jelentésalakító poétika alapító mozzanatait kutatják, megvizsgálva az életmű folytonosságának vagy hasadtságának dilemmáját is. Kosztolányi a témák egyöntetűségében, de a formák

alapvető deviációjában látja a probléma megoldását – ez utóbbi csíráiban már a *Még egyszer* (1903) néhány versében jelen van, de lényegében az *Új versektől* (1906) kezdve érvényesül. Tóth Árpád azonban arra is figyelmeztet, hogy ez a váltás a váratlansága ellenére sem volt előzmények nélküli. Állítja: Ady első két kötetének poétikáját bizvást elhelyezhetjük ugyan az „epigon-líra” keretei között, de költészetét tüzetesebben szemügyre véve, figyelmesek lehetünk rá, hogy már korai verseiben érvényesül a bevett kereteket feszegető nyelvi magatartás. Éppígy, az *Új versekkel* induló, voltaképpeninek tekintett Ady-költészet is rendelkezik a korábbi költői kód felől megérthető vonásokkal – nemcsak mellékesen, de éppen-séggel poétikailag meghatározó jellegűekkel is.

Előljáróban azt állítottam, hogy Ady költészete a romantika felől építi fel a maga modernségét. A „romantikus Ady” szempontja természetesen erőteljesen jelen van a korpusz utolsó negyedszázadbéli értelmezéseiben (csíráiban korábban is), és a kánoni helyét kijelölő műveleteiben, de rendszerint erősen pejoratív jelleggel. A vonatkozó kritikai szótár kulcsszavai: az én hipertrófiája, zseni-kultusz, váteszszerep, a nyelvi jelentés irányításának költői illúziója, totalitás-igény, metafizikai illúziók, a nemzeti identitás előtérbe helyezése, csoportszellem, modorosság, pártos. A kérdés azonban nyilvánvalóan jóval összetettebb annál, hogy le lehetne zárni a tankönyvi ellenfogalmak rendszerével. Visszatérő, általános vádként fogalmazódik meg például Ady korszerűtlensége. E szó értelmezési tartománya meglehetősen tág, hiszen éppúgy jelölheti a célba vett korpusz kortársi recepciójában, mint a mai hatásában észrevételezett diszkrepanciákat. Sőt, a közbeeső időszak bármelyik szakaszára és interpretatív mozzanatára kiterjedhet, a teljes temporális tengelyen bekövetkező többszörös horizontváltásokat és a több szintéren zajló intertextuális folyamatokat is ide értve.

A közelmúlt Ady-kritikus irodalomtörténetének számos jelentős tudományos hozadéka volt, a magam részéről azonban már csak azért is szerencsésebbnek tartom a romantika és modernség kontinuitásának fent vázolt koncepciója felőli megközelítést, mert így összetettebb szövegértelmezésekhez jutunk, s ez esélyt ad a történeti recepció szövegfenomenológiai tapasztalatainak megértésére is. E kontinuitás természetesen korántsem jelent ténylegesen megszakítatlan folytonosságot. Ady a 19. század utolsó harmadában megszilárdult népies dal és narratív líra, közelebről pedig az Ábrányi Emil által tőkélyre vitt későromantikus költészet vonzásában kezdi pályáját.¹⁰ A Heltai–Makai-féle városi sanzonzers kevésbé hat rá,¹¹ legalábbis a kötetei tanúsága szerint. Újságírói, alkalmi munkaként azonban számos ilyen szöveget is ír (ezek a teljesebb gyűjteményes kiadások függelékében fellelhetők), melyek kivétel nélkül frivol-ironikus művek – ez alatt elsősorban az esztétikai tökéletesség elvének lebontását, a játékosságot, imitált mellékességet, a nagy kódokhoz való kritikus viszonyulást kell értenünk.¹² Aligha szükséges hangsúlyozni, milyen erőteljesen szembemegy ez mindazzal, amit az Ady-líráról számon tartunk. E fogalmakat tekintve, még akár valóban, mélyebben modernnek is tűnhetnének e kis versezetek. Ám az olvasó gyorsan tisztába jön vele, hogy minden retorikai szabadságillúzió ellenére valójában igen könnyen kiszámítható e kommunikáció pragmatikája. Akár személyesek, akár közérdekűek e szövegek, mindig alkalmi-alkalmazott, ugyanakkor önfelszámoló megnyilatkozások, – kvázi-

realista módon – „készen kapott” témákkal és hangnemmél, melyek nemcsak a pátoszt forgatják visszájára, de magát a lírai prozódíót is, s eleve lemondanak a pozitívan cselekvő – állító – értelemadás bárminemű módjáról.

Történetesen Ady korai költészetének másik pólusa is hasonló anomáliáról tanúskodik. A későromantikus dalköltészet formakultúrája olyan módon kínálja fel magát követendő mintaként, közegként és nyelvként, hogy épp a maga evidens jelenlétében, rákérdezetlenül is kérdésessé teszi a romantika és a modernség kontinuitásának nagy alakzatát. Oly módon folytatja és teljesíti ki ugyanis a romantikus hagyományt, hogy súlytalanná teszi annak tulajdonképpen poétikai tétjeit – azaz lezárja és korlátozza azt. „Az Ady előtti lírának egyik jellemző téma-formáló módja az volt, hogy az érzések közvetlen kifejezése helyett egész kis kikerekített lelki helyzetképeket adott, a költeményt szellemes *pointe*-ben csúcsonódó hasonlatépitménnyé tette. Már Petőfi is szerette ezt a megoldást, az epigonok pedig túlzásba vitték (Heine hatása?), s egy új limonádé-ízű műfajt fejlesztettek belőle. Az új műfajban teljesen megszűnik a primér líra, s a helyzetkép úgy alakul, hogy hasonlat helyett egy egész külön kis történetet, a költőn kívül álló személyek fellépését látjuk, akiknek azonban nincs konkrét körvonaluk, önálló balladai létük, hanem csak a költő érzékenykedő lírájának és *pointe*-hegyező kedvének vehikulumává lesznek” – fogalmaz Tóth Árpád.¹³ A romantika eredeti kérdésselvetései a *Még egyszer* kötet néhány versében továbbra is jelen vannak, figyelmeztetve rá, hogy a magyar költészetnek törlesztendő adósságai vannak ezen a téren. Ady *Új versek*-nek pedig ebben a helyzetben, némiképp váratlanul, a „voltaképpen” líra helyreállítójának szerepét kell betöltenie.

Adyt értelmezve Eisemann György hangsúlyozza, hogy a modernség egyik alapiránya, a szimbolista esztétika szoros kapcsolatot mutat a romantikus örökséggel. A romantikában a természetbe kivetített poeticitás egyfelől, illetve a nyelv közegének retorikai ellenállása másfelől minduntalan ellentmondásba kerülnek egymással. A szimbolizmus ezt olyan módon kívánja áthidalni, hogy esztétikájában megkísérli egybejátszani az érzékszervi benyomásokat – poétikailag ennek a mesteralakzata a szinesztézia.¹⁴ Számos olyan Ady-vers is van azonban, amely hangsúlyozottan nem a *titok*, a sejtelmes egybeesés, egybejátszó azonosság eszméje köré szerveződő szimbolizmus alapján áll. Sok mű szemantikájában a képzelőerő az irányíthatatlanná váló nyelv kiszolgáltatottjaként tűnik fel.¹⁵ Ady költészete tehát nem szakít a romantikával, de nem is kopírozza azt. Hanem, modern fenoménként, rekonstruálja és dekonstruálja a korai romantika kiinduló problémáit; részint viszont – az ifjúkori művektől eltekintve – elszakad a mechanizálódó későromantikus diskurzustól.

Romantika és modernség korszakalakzatai viszonyának közelmúltbeli és kortárs interpretációtörténete igencsak termékeny, és ebben Paul de Man vonatkozó tanulmányai játsszák a főszerepet.¹⁶ Paul de Man a tárgy és kép, érzékelés és képzelet egybeesését látja a romantika legfontosabb illúziójának, amely áthagyománnyozódik a 19. századi modern költészetre is. Ez a látszólagos egybeesés azonban valójában elfedi azt, hogy anyag és tudatosság ideális konstellációja nem létezik a valóságban. Meg kell teremteni azt, mégpedig nem másutt, mint a nyelv médiumában. De Man szerint még Mallarmé is, akit pedig a leginkább nyelvire hagyatkozó költőként tartunk számon, hajlamos volt elfeledkezni róla, hogy a természet

nem előzheti meg a nyelvet, s nem helyeződhet annak fölébe.¹⁷ Paul de Man gondolatmenetének háttérében a hegeli *szimbólum*fogalom és *jel*fogalom kettőssége, azaz a nem önkényes és az önkényes jel közötti distinkció áll. Az általa követett, a bölcsészetben ma is domináns – peirce-i, saussure-i – szemiotika és nyelvszemlélet az utóbbi felé tolódik el, és a szimbólumot is konvencionális, azaz önkényes jelként határozza meg, tagadva a jelölés anyagi konkretizációja, illetve annak utaltja közötti mélyebb kapcsolatot. De Man, több írásában is, erre alapozva helyezi az allegóriát a szimbólum fölé. A modern költészet azonban nem szakad el egy csapásra a mimetikus reprezentáció és a szimbolikus jelölés illúzióitól – erre éppen Mallarmé költészete a legfontosabb bizonyíték.¹⁸ Mindezek nyomán indokolatlanul tűnik Ady elmarasztaló értelmezését a bevett, Baudelaire versus Mallarmé dichotómiára alapozni.

A szimbolizmust már Arthur Symons kortársi, klasszikus könyve a romantikára vezeti vissza, és az ipari–realista–pozitívista episztémé alternatívájaként jellemzi. Azt hangsúlyozva, hogy ez a közbeékelődő, tudományos–materialista, realista korszak indokolatlanul mélyen hitt a dolgokat megjelenítő szavak egzakt-reprezentatív kifejezőerejében, és még Baudelaire-nél is előnyt élveznek a „különös, fémes formák”, a mesterséges illatok, és „a test túlságosan kiszámított retorikája”.¹⁹ Ehhez képest a szimbolizmus a természethez, azaz a romantikus jelhez való visszatérés nyelvi-poétikai reformját hajtja végre. Ez azonban nem zárja ki, sőt meghívja a nyelv kritikáját. Mallarmé nem azért kutatja a tökéletes nyelvi kifejezés lehetőségeit, hogy tökéletesen ábrázoljon egy sűrű erdőt, hanem azért, hogy képes legyen hangot adni annak a mentális képnek – például a rettegésnek –, ami az erdőbeli tapasztalat során az elmében megképződik. Amikor ez az érzet formát kezd ölteni az agyban, egyelőre szavakon innen, csupán ritmusként létezik még, de azután megérkeznek a szavak is. Mallarmé azonban nem áll meg e ponton, hanem a szavakkal kezd dolgozni, új és egyre tökéletesebb konstellációkat keresve, bátran válalva annak ódiúmat, hogy eltávolodik az „eredeti” élménytől, s hogy a szövege egyre nehezebben érthetővé válik.²⁰ Így, és csak így kerülheti el azonban a reprezentált jelenség a feledést: a kimondatlanságot.

Mindezek fényében érdemes egy pillantást vetni arra, milyen szerepet játszik a csend, a némaság, a kimondatlanság, vagy éppen kimondhatatlanság reprezentációja Ady *Vér és arany* kötetében (1907). A lélektanilag leggazdagabb példa a *Jó Csönd-herceg előtt* című költemény: „Holdfény alatt járom az erdőt. / Vacog a fogam s fütyörészek. / Hátam mögött jön tűz-öles / Jó Csönd-herceg / És jaj nekem, ha visszanezlek. // Óh, jaj nekem, ha elnémulnék, / Vagy fölbámulnék, föl a Holdra: / Egy jajgatás, egy roppanás. / Jó Csönd-herceg / Nagyot lépne és eltiporna.” A megszemélyesített csönd alakzatának önként adódik a pszichológiai értelmezése, így a két versszakon végigvonuló jelkép könnyen megfejthetőnek: a félelem kivetítésének tűnik. Az összetett metafora azonban nem ennyire zárt szerkezetű. A vers a nyelv segítségével nevezi meg a csöndet, és a nyelv segítségével teremti meg a csöndet kizáró zajt is. Mindez pedig úgy válik lehetővé, hogy az egyes szám első személyű lírai megszólalás egyszersmind narratív–epikus, illetve drámai–monologikus költői beszédmódnak is tekinthető. A kifejtett képet a szöveg olyan módon inszcenírozza, hogy annak tárgya – a Csönd – a fiktív univerzum rea-

lista síkján voltaképpen láthatatlan (és szükségképpen hallhatatlan) marad. Ami hallható, az csupán a „fogvacogás” és „fütyörészés” zaja, ez viszont a versbeszéd színrevivő-performatív karaktere miatt lélektanilag a monológgal mint kényszeres zajjal, „önprezentációs”²¹ tekintetben pedig magával a verszőveggel mint hangzás-sal azonos. (A jólformált szöveget az artikulálatlan hang trópusával jelölve.) Mindezt hangsúlyozottan *éppen most* történik. Nemcsak a grammatikai jelen köti a pillanathoz az eseményeket: a feltételes mód ugyanezt teszi, még fortélyosabban. E történő-performatív monológ-narratívában két lehetőség adódik: a folytatás, vagy a bukás opciója; és ennek a kiszámíthatatlanságnak a végső feszültsége adja meg a vers kognitív pszichológiai magvát, amelynek a címbe emelt szimbólum (vagy allegória) válik a képi megnevezésévé. (E kognitív-pszicho-poétikai tekintetben, strukturális rokonságot mutatva Babits *Az örök folyosó* című versével.)

A *Párisban járt az Ősz* annyiban hasonló képletre épül, hogy a vers lírai narratívájának középpontjában itt is az artikuláció előtti hang áll, ami azonban a fikció ábrázolt realitásában ezúttal néma marad. „Ballagtam éppen a Szajna felé / S égték lelkemben kis rőzse-dalok: / Füstösek, furcsák, búsak, bíborak, / Arról, hogy meghalok.” Csupán a hang mentális előzménye ez, ami némasága miatt ki van szolgáltatva a fellobbanó rőzseláng képének, egybevonó trópusának. A metaforikus azonosítás művelete során a látás érzékszervi területe értelmezi a (nem hallható) hangzást, a gazdag képiség révén intenzív kognitív képet alkotva róla a befogadóban. A szöveg azonban „félrevezeti” – valójában mesterien manipulálja – az olvasóját, hiszen a hangzás (vagy néma olvasás esetén a belső, mentális hangkép) nagyon is előtérbe kerül az alliterációk és a nominális felsorolás ritmusa miatt. Az egybecsengéssel páronként összerendezett jelzők egymás mellé rendelése retorikailag késleltető funkciót tölt be, hogy annál nagyobb erővel hasson a (néma) *mise en abyme*-inszcenírozású szövegek haláldalként való azonosítása.

Az elemzés folytatását rövidre zárva: a néma verset az ihlet („Elért az Ősz és sügött valamit”) teszi hangzóvá. Az inspiráció Természet általi sugalmazottsága egyértelműen romantikus kötődés. Ám a megszemélyesített évszakok antagonisztikus kettősségének színháziassága megfosztja a fenséges totalitásától a költeményt (és az olvasót). Ami marad, az az önreferenciális vonatkozás felismerésének modern katarzisa: éppen most szembesülünk azzal a dallal, amelynek létrejöttéről a lírai narratíva hírt adott a számunkra.

Az *Egy csúf rontás* részben hasonló képleten alapul, csak éppen itt, zavarba ejtő módon, a szöveg a saját sikerületlenségét jelenti be: „Finom, dalos titkokkal tele / A lelkem. S mégse apollói bátor, / Mégse merek. És úgy dalolok, / Mint egy ósdi, telt szájú prédikátor.” A vers értékrendszere (az *Új versek*-beli *A Tisza-partonból* és *A Szajna partjából* jól ismert módon) két, antagonisztikus pólus köré szerveződik. Az egyik „Szűz borzongások, pompás szavak, / Új, nagy látások királyfia” a lírai hős. A másikon „pogány lélek”, „csúf rontással”, pipafüstös, „urambátyám őssel”. Az önreflektív, inszcenírozott jelenet szerint a vers egy ars poetica katasztrófa áldozatává válik: „Jaj, hogy elfut a tollam alól, / Ami igaz, ami esztelenül Szép”. Kérdés persze, hogy „elhiggyük-e” a szöveg állítását. Kétkedésre adhat okot az a paradoxon, hogy a két értékpólust egyaránt sikeresen konfigurálja a vers, így inkább egy szecessziós stílusjáték benyomását kelti, semmint egy valódi művészi kudarcét.

Az eddigiektől eltérően, egyes szám harmadik személyben szólal meg a *Mátyás bolond diákja*. E balladai jellegű szöveg líra, epika, dráma egységét nyújtja, de modern retorikával, jellegzetes Ady-hangot megütve. „Diák, írj magyar éneket, / Diák, a Földön Dante is élt.« / Kacagott, kacagott a diák. // Latin ütemben szállt a dal, / Nem magyarul, sohse magyarul. / Vergődött, vergődött a diák. // Lelkében Petrarca dalolt / S keltek újféle magyar zenék. / Álmodott, álmodott a diák. // De néha, titkos éjeken / Írt s eltépte, ha magyarul írt. / Zokogott, zokogott a diák.» Az ismétlések révén jól azonosítható, védjegyszerű hang önvonatkozású (kripto-)intenciója az (irodalom)történeti igényű igazságtétel aktusával billenti helyre a költészet kizökkent idejét.

Az eddigiekhez képest különleges, szimbolikus szerkezettel szembesülünk *A néma madarak* című versben, melynek, amint arról a cím is tanúskodik, szintén a csend problémája áll a középpontjában.

*Ott húznak el minden délben,
Nyári délben,
A süstörgős, a fénycsóvás Nap alatt:
Arany-tollas, arany-boglyas
Madarak.*

*Kincs-madarak, csodás griffek,
Néma griffek,
Napba-néző, elátkozott keselyük.
Egy-egy gyémánt, büszke gyémánt,
A fejük.*

*Hangtalanok, büszke némák,
Könnyes némák.
Lebullnának, ha egy hangot ejtenek,
Szürkén, mint a szürke sorsu
Verebek.*

*S ott húznak el minden délben,
Nyári délben,
Sötét göggel ragyogva a Nap alatt:
Arany-tollas, arany-boglyas
Madarak.*

Aligha kétséges, hogy a szecessziós–szimbolista kép feloldása a Költészet (a vers összetett metaforája szimbólumnak és allegóriának egyaránt tekinthető). A költői csend felmagasztalása romantikus színezetű. A vers belső paradoxonja természetesen abban áll, hogy a megszólalás figurációja érzékelteti a hallgatás dignitását. Az ismétléses-bővítéses szerkezetek, és a képek érzéki ragyogása a költő egyik jelentős alkotásává teszi a költeményt.

Ady Endre költészete dinamikusan megújította a képekben gondolkodó nyelv, valamint a cselekvő nyelv lehetőségeit. Mégpedig olyan módon, hogy az idegen, a

hazai kultúrát megtermékenyítő hatások mellett, egyúttal a magyar nyelvi és kulturális hagyományt is dinamizálta. A szimbolizmusnak nevezett irány konceptusa túlságosan elmosódó és széles spektrumú ahhoz, hogy csak Adyra lehessen alkalmazni e jelzőt. Bizonyos értelemben Kosztolányi is szimbolista volt, Babits is. Ady talán kevésbé is, mint ők. De számos versében a képek nagyon nagy erővel lépnek működésbe. Igaz, sokszor él egyszerű jelképteremtéssel is, többnyire a léptenyomon alkalmazott, nevezetes „nagybetűs szavakkal”. Az Ősz, a Nyár, a Ma, a Holnap (és így tovább): modern megszemélyesítő allegóriák. Rosszabb pillanataiban ez az eljárás gépiessé is válik Adynál, akárcsak az ismétlés, vagy más, modorosságba áthajló stíluselemek. De az ilyen képek is tudnak nagy erejűek lenni (pl. a *Héja-nász az avaron* vagy a *Párisban járt az Ősz* című versekben). A másik véglet a „valódi”, igazán összetett szimbólum. A *fekete zongora*, A *fehér csönd*, a *Tüzes seb vagyok*, A *eltévedt lovas* című versekben ilyeneket találunk. A címekben kiemelt szóképek közös tulajdonsága, hogy nyitott jelentéstartományú metaforák. A goethei–mallarméi szimbólumfogalomnak megfelelően, a nyitottság „túloldalán” a (nem vallásos értelemben vett) metafizikai szférát, de legalábbis valamilyen megnevezhetetlent feltételezünk. A nyelv művészeti alkotás a képiség révén azt sugallja, hogy túl tud lépni, de legalábbis túlmutatni a nyelv határain. Természetesen ez is a nyelv effektusa.

Friedrich Schlegel szerint a romantikus költészet minden lehetséges költészet modellje; a romantikus költészet a keletkezés állapotában van, és a keletkezés állapotában is kell maradnia.²² Ady imént megvizsgált, önreferenciális versei ilyen értelemben bizonyára romantikusak. Hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy éppen itt következik be a modern kortapasztalatra felelő, „adekvát kifejezőerejű” nyelv megtalálásának Zolnai emlegette eseménye. „Ünnepre jelenik meg ez a kötet. A magyar nyelv megújulásának ünnepére” – írja Antal Sándor *A Holnap* antológia bevezető soraiban. „[B]izonyos, hogy Kazinczy óta senkinek sem köszönhet annyit a magyar nyelv, mint ennek a költőnek. Ha ez a kötet nem is tartalmazná az ő verseit, akkor is le kellene írunk az Ady nevét, mert hozzá fűződik nyelvünk fejlődésének egyik leg gazdagabb korszaka.”²³

JEGYZETEK

1. Németh László, *A Nyugat elődei*, Tanu, 1932, 68–90.

2. Vö. Zolnai Béla, *Modern irodalmunk és az irodalomtudomány*, (A szegedi Szabad Egyetemen 1925. december 15-én tartott előadás), Széphalom, 1927/3.

3. „El kellett fogadni, hogy Ady Endre költészetének súlypontja nem a látható-érthető értelmi, racionális felületen van, hanem éppen abban a homályban, amit hibájául róttak föl, és ami a költői inspirációnak ősi velejárója. Ha a költészet érzelmeket akar kifejezni, akkor ezeknek kifejezésére igen rossz eszköz a nyelv. (Az előző stíluskorszak éppen azért látott mindenható eszközt a nyelv tökéletességében, mert érzelem-készletük hosszú fejlődés alatt kifaragta magának az adaequat kifejezőerejű nyelvet; mielőtt a lelkiség megváltozott, a régi eszköz elégtelennek bizonyult.)” Zolnai, *i. m.*

4. Vö. Kulcsár Szabó Ernő, *Műalkotás, szöveg, hatás*, Magvető, Budapest, 1987, 250–268.

5. Babits – Jubász – Kosztolányi levelezése, szerk. Belia György, Akadémiai, Budapest, 1959; Babits Mibály levelezése 1890–1906, szerk. Sipos Lajos, Historia Litteraria – Korona, Budapest, 1998.

6. Tóth Árpád, *Ady költészetének viszonya elődeihez és a francia modernekekhez*, Nyugat, 1919/4–5.

7. *Ady Endre első versekötete*, Amicus, h. n. [Budapest], 1920.

8. Kosztolányi Dezső, *Két Ady-könyv*, Nyugat, 1921/4.

9. *Uo.*

10. Kenyeres Zoltán, *Ady Endre*, Korona, Budapest, 1998, 11.
11. *Uo.*
12. Főként a szerző debreceni korszakában, lásd pl. *Fel Kínába!* (politikai satíra); *Virág a redakcióban* (a szerkesztő-költő tréfás ars poeticája); *Dal a Piac utcáról* (gyengéden didaktikus, városi életkép) etc.
13. Tóth Árpád, *i. m.*
14. Eisemann György, „Mégis új...”. *A romantikus költészet modern retorikája Ady lírájában*, Iskolakultúra, 2006/7–8, 11–17., 15.
15. *Uo.*
16. E viszony legfontosabb csomópontjai a lírai alany nyelvi figurációjának, illetve allegória és szimbólum viszonyának problémái. A kérdéskör jeltörténeti és nyelvelméleti, összegző vizsgálatát lásd: Kulcsár-Szabó Zoltán, *Metapoétika. Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Kalligram, Pozsony, 2007, különösen: 143–220.; ahol Kulcsár-Szabó rámutat de Man allegória- és szimbólumfogalmainak következetlenségeire, elmozdulásaira is. A „posztromantika” magyar irodalomtörténeti vizsgálathoz lásd: Eisemann György, *A későromantikus magyar líra*, Ráció, Budapest, 2010.
17. Paul de Man, *A romantikus kép intencionális szerkezete* = Uő., *Olvadás és történelem*, ford. Nemes Péter – Kulcsár-Szabó Zoltán, Osiris, Budapest, 2002, 118–137.
18. Paul de Man, *Lyric and Modernity* = Uő., *Blindness and Insight, Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Oxford University Press, New York, 1971, 166–186.
19. Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature* [1899], Second Edition (Revised), Archibald Constable & Co., London, 1908.; i. h. 4–5.
20. *Uo.*, 128–130.
21. Vö. Kulcsár-Szabó, *i. m.*, 32. skk.
22. Friedrich Schlegel, *Philosophical Fragments*, transl. Peter Firchow, University of Minnesota Press, Minneapolis – London, 1991, 31–32.
23. *A Holnap. Ady Endre, Babits Mihály, Balázs Béla, Dutka Ákos, Emőd Tamás, Jubász Gyula, Miklós Jutka versei*, szerk. Antal Sándor, A Holnap Irodalmi Társaság kiadása, Nagyvárad, 1908, 9.

TAKÁCS ZSUZSA

Vallomás Adyról

1953 májusában, egy szerdai napon 11 és 11.40 között magyartanárnőm megkért, hogy olvassam fel órán a *Séta bölcsőhelyem körül* című Ady verset. Elfulladt a hangom a minden nyugatos nyakatekertséget nélkülöző négy háromszótagos rímpár felolvasásába. („Ős dicsőségű Kraszna-árok / Asszonyom, tépjek-e Neked, medréből egy-egy holt virágot?”) Ady-verseket kezdtem írni, volt egy pepita füzetem, abba. Magammal vittem a füzetet a Szabadság- (Sváb-)hegyi Gyerekszanatóriumba, amikor tüdőgyulladásomat tévesen tbc-nek diagnosztizáltak, és heteket töltöttem ott. Elsőéves bölcsész koromban aztán összes addigi versemet apró fecnire téptem. Egyetlen vers élte túl a tömegmészárlást: az *Estém otthon*. „Olyan akarok lenni, mint Ady. / Órjögő szerelem. / Párizs, egyedüllét. / Ágyam köré bűvös hálót feszítek, / minden este ébren álmodom. / Esőzik, áznak a cégérek, / hólyagos az aszfalton a víz. / Felöltöben, karimás kalapban / sietek a fogadkozó, síró Lédától haza. / Ki volna boldogabb? / Ki volna inkább egyedül, / mint ez az aszfalton elsuhanó / árnyék?” stb. Fel sem merült bennem, hogy Lédával is lehetnék szolidáris. Az alkotóerőt gúzsba