

## Az Ady-líra poétikai dilemmái

### *Alakulástörténeti vázlat*

*Ady költészetének megszólíthatósága több olyan kérdést vet fel, melyeknek újraértelmezése mindenképp azért lehet szükséges, mert az ezredvégre nyilvánulóvá vált: eme lírai formáció recepciója mintegy „befagyasztotta” annak kanonikus rendjét. (1) A kilencvenes években azonban olyan perspektívaváltás figyelhető meg az Ady-értésben, melytől joggal remélhető e költői teljesítmény újraszituálása. (2) Az itt következő rövid vázlat e „törés” érzékelhetősége felől konstruálja meg az Ady-líra poétikai tapasztalatának néhány összetevőjét.*

#### **Ady helye a modernségen belül, pályakép**

A klasszikus modern líra magyarországi térhódításával párhuzamosan bontakozik ki Ady Endre (1877–1919) költészete. Azaz elsősorban a Nyugat című folyóirat köré csoportosuló költők (Ady, Babits, Kosztolányi, Füst Milán, Juhász Gyula, Tóth Árpád stb.) poétikai látásmódja jelöli azt a történeti horizontot, amely a 19. század második felében (mindenekelőtt Baudelaire költészete nyomán) kibontakozó európai líra hagyományának magyar megfelelője lehet. Itt természetesen nem elsősorban a megkésettiséget kell hangsúlyoznunk, hanem sokkal inkább azt, hogy a modernség magyarországi válfaja jelentős mértékben különbözik is az Európa-szerte elterjedt modellektől. Történeti szempontból ennek mindenképpen fontos fejleménye, hogy a Nyugat tulajdonképpen első kanonizált szerzőjeként Adyt tarthatjuk számon, azaz jelen esetben annak lehetünk tanúi, hogy egy irányzat vagy szemléleti forma meghonosítója egyben e látásmóddal jellemezhető poétikai paradigma (kérdésirány) első klasszikusa is. (3) Ugyanakkor az azonnali kanonizáció azt is eredményezi, hogy Ady első kötetei (*Versék, Még egyszer*) kiszorulnak a név által meghatározott lírai kánonból. Ady fellépése éppen ezért a klasszikus modernség egyik kánonalkotó szempontjával, az *innováció* (újszerűség) tapasztalatával kapcsolódik össze: az *Új versék* című kötet jelöli a lírai korpusz kezdőpontját, mivel az előbbi két kötet e szerint radikálisan különbözik e lírai beszédmód által meghatározott pozíciótól (tulajdonképpen annak „előtti” aspektusát képviseli). Az Ady-líra modernségének kibontakozását így módon két olyan aspektusban határozhatjuk meg, melyek összekapcsolhatók a 19. századi izmusokra (elsősorban a szimbolizmusra) jellemző poétikai látásmóddal. (4) Az egyik Ady Léda-élményéhez, a másik a szerző Párizs-képéhez köthető. Kétségtelen ugyanis, hogy Ady lírájának motívumát több szál kapcsolja a klasszikus modernség hasonló metaforikájához (pl. Baudelaire költészetének „Fekete Vénusz” ciklusához); Párizs pedig az uralkodó, korszerű lírai szemléletformák sokszínűségével szembesíti őt (egyébként életrajzi értelemben is). Emellett utalnunk kell arra is, hogy Ady kései lírája némely vonatkozásában az avantgárd irányzatokkal (elsősorban az expresszionizmussal) is rokonítható (pl. az „előrefutás” vagy „előőrs” motívumának megjelenése alapján). Kiindulópontként tehát úgy helyezhetjük el Ady költészetét a modernségen belül, hogy az utóromantika hagyományát kiteljesítve horizontot nyit a klasszikus modernség poétikai látásmódjára és az életmű egy periódusában szinkronba kerül az avantgárd tapasztalatával is.

Első kötete *Versék* címmel 1899-ben Debrecenben, a második 1903-ban *Még egyszer* cím-

mel Nagyváradon jelenik meg – visszhangtalanul. A két kötet elkészítése körüli időszakban több lapnál dolgozik, a Debrecennek, a Szabadságnak, majd a Nagyváradai Naplónak a munkatársa. 1903-ban megismerkedik *Brüll Adéllal* (Lédával), 1904-ben Párizsba utazik, ahova a későbbiekben többször visszatér.

1906 elején megjelenik *Új versek* című kötete, amely az irodalmi életet megosztja: támadások sorozata éri, a később induló Nyugat hívei azonban elismerik a kötet jelentőségét. Ez idő tájt a Budapesti Napló szerkesztőségében dolgozik.

1907 végén megjelenik *Vér és arany* című kötete, amelynek hatására fokozódik az ellene indult kritikái, ideológiai hadjárat. A következő év elején megindul a Nyugat, amelynek munkatársa lesz. A lap körül tevékenykedő alkotók jelentős része Adyt tekinti egy új poétika, versnyelv megalapozójának, ezért kiáll mellette a polémiákban. (Ady – némi félreértésről tanúskodva – Herczeg Ferenc lapjában, az Új Időkben közzéteszi *A duk-duk a főr* című cikkét, amelyben elhatárolja magát a mellette szólóktól és követőitől. Az önelmentmondásoktól sem mentes írás háttérében Ady és a Nyugat irányítói – elsősorban *Hatvany Lajos* és *Ignotus* – közötti ellentétek húzódnak meg, melyek egy modern irodalmi társaság megszületésének szükségessége körül éleződnek ki. Ady minden bizonnyal az intézményesülés ellen foglalt állást, ami e cikkből is kiolvasható. A társaság egyébként – éppen a személyi ellentétek miatt – nem jött létre.) Pár hónapon belül napvilágot lát *A Holnap* antológia első kötete, amelynek élén Ady versei olvashatók. A „holnaposok” színre lépése és a lap beindulása – a kibontakozó modern magyar líra két legfontosabb hazai fejleménye – kölcsönösen erősíti egymást. Az év végén megjelenik Ady ötödik kötete: *Az Illés szekerén*, majd ezt követi a *Szeretném, ha szeretnének* 1909-ben. Az év végétől a Világ munkatársaként dolgozik.

1910-ben megjelenik *A Minden-Titkok versei*, majd 1912-ben *A menekülő Élet*. A két kötet kritikái fogadtatása arról tanúskodik, hogy ez idő tájt csökken az Ady lírája iránt tanúsított érdeklődés. 1912-ben közli a Nyugat a *Margita élni akar* című elbeszélő költeményét. Átmenetileg szakít a Világgal, és a *Népszava* munkatársa lesz.

Az Ady-líra megújulása 1912 utánra tehető. *A Magunk szerelme* (1913) és a *Ki látott engem?* (1914) című kötetekben olvasható versek jelentős része átértelmezi a korábbi alkotások poétikáját. 1914-ben megismerkedik *Boncza Bertával* (Csinszkával). A háború alatt csökken írásainak publicitása. 1917 végén Hatvany Lajos vállalkozik egy új kötet kiadására. *A halottak élné* – részben Hatvany, részben Ady összeállításában – 1918-ban jelenik meg, a kimaradt versek csak a költő halála után látnak napvilágot, 1923-ban *Az utolsó hajók* címmel. 1918 novemberében jelenik meg utolsó verse, az *Üdvözet a győzőnek*.

### A lírai én szerepei

Ady költészetének tematikus felosztásai a lírai én szerepelvű meghatározottságából indulnak ki. Abból, hogy az egyes versek (vagy ciklusok) szcenikája megjelöli azt a beszédpozíciót, amelyből következtetni lehet a megszólaló hang eredetére. Ehhez társul a vers tulajdonképpeni tárgyának feltérképezése, melynek alapján elhatárolhatók egymástól a különböző nagyobb tematikai egységek. Ezek mellett a megszólított alakzata a másik szempont, amely szerint az Ady-líra egyes darabjai egymáshoz rendelhetők. Mindezeket figyelembe véve a következőképpen szokás tagolni Ady költészetét (az eddigi tankönyvek is ezt a felosztást követték): ars poetica jellegű költemények, Léda-versek, a magyar Ugar víziói, Halál-versek, istenes versek, forradalmi versek, magyarság-versek, kuruc versek, háborús versek, létharc-versek, Csinszka-versek. Természetesen emellett egyéb felosztás is elképzelhető, hiszen ha a versek individualitásából, egyediségéből indulunk ki, akkor újabb és újabb tematikus egységeket fedezhetünk fel az életműben. Nem is beszélve arról, hogy az egyes csoportokba tartozó költemények közötti párhuzam is többféle lehet. Például a Léda-versek között olyan is található, amely idealizálja a megszólított nőalakot, de olyan is,

amely negatívan viszonyul hozzá. Ezeket a különbségeket általában életrajzi tényekkel magyarázzák a szakírók. A megszólítás alakzatának ugyanakkor éppen az lehet az egyik ismérve, hogy pusztán a vers világán *belül* jelöli megszólító én és megszólított te viszonyát. Ezt azért érdemes hangsúlyoznunk, mert eszerint azzal is számolnunk kell e versek értelmezésekor, hogy amennyiben a lírai te megjelenése a beszélő függvénye (ő hozza létre), akkor ez a kapcsolat nem hozható összefüggésbe szövegen kívüli állapotokkal. A Léda-versek kapcsán emellett az a probléma is felmerül, hogy Léda nemcsak Brüll Adél keresztnevének megfordítását, hanem egy mitológiai alak nevét is jelöli. (Érdekes egyébként, hogy például Ady görög tárgyú verseiről nem emlékezik meg az idézett felosztás, holott ennek a kategóriának legalább annyi létjogosultsága lehetne, mint bármelyik másinak.) E tematikus megkülönböztetés, felosztás tehát mindenekelőtt azért problematikus, mert sok esetben eltekint a versek poétikai megalakotottságától.

---

*Az utóbbi szempont bevonása viszont azt eredményezi, hogy a lírai én karaktere szerint az Ady-líra jóval egyszerűbb képet fog mutatni. Az esztétikai tapasztalat és egyáltalán az Ady-olvasás szempontjából ez azért sem megkerülhető, mert feltehetően a vers hatása (pl. a gyönyörködtetés elve) nem feltétlenül esik egybe annak tematikájával. Sőt, Ady versei számos olyan tényezőre épülnek, melyeknek a tematika szintjén még esélyük sem lenne az értő befogadásra (pl. ölés, ivás, értékrombolás, egoizmus, undort keltő folyamatok, nyers testiség, durvaság stb. stb.). E költészetet tehát inkább poétikai összetettségében elemezzük, mely szempontból elsőként a versekhez rendelhető lírai én elhelyezhetőségére érdemes röviden utalnunk.*

---

Az utóbbi szempont bevonása viszont azt eredményezi, hogy a lírai én karaktere szerint az Ady-líra jóval egyszerűbb képet fog mutatni. Az esztétikai tapasztalat és egyáltalán az Ady-olvasás szempontjából ez azért sem megkerülhető, mert feltehetően a vers hatása (pl. a gyönyörködtetés elve) nem feltétlenül esik egybe annak tematikájával. Sőt, Ady versei számos olyan tényezőre épülnek, melyeknek a tematika szintjén még esélyük sem lenne az értő befogadásra (pl. ölés, ivás, értékrombolás, egoizmus, undort keltő folyamatok, nyers testiség, durvaság stb. stb.). E költészetet tehát inkább poétikai összetettségében elemezzük, mely szempontból elsőként a versekhez rendelhető lírai én elhelyezhetőségére érdemes röviden utalnunk.

Ady verseinek nagy része a lírai én kitüntetett pozíciójára épül. (5) Ez egyrészt abban is megmutatkozik, hogy szinte minden esetben az öntematizáció, a beszélő felnagyítása, látásmódjának abszolutizálása jellemzi a költemények képzalkotását. Emellett általában a versek alanya is megegyezik a beszélő énjével, még akkor is, ha a szöveg retorikája a megszólítás alakzata mentén bomlik ki. A lírai te ugyanis mindig a beszélőhöz való viszonyában jelenik meg, azaz a róla alkotott versbéli összefüggés is az én helyzetéről ad számot. Ehhez kapcsolódik az a látásmód, amely a vers világa fölé rendelt beszélő időhorizontokat átfogó, átlátó képességére utal (pl. ez alapján szokás Ady költészetét a mitikus látásmóddal rokonítani). Több költemény ebből indul ki: a múlt lezárt, pusztán a jelen megtapasztalható (a jelen heroizálására jó példa a *Vidám temetés éneke*: „Mik elmúlnak, meg is csúnyulnak, / Még a bánat sem szép, ha elmúlt / S én régen utálok a multat. (...) Minden, mi van, szép, friss hajadon, / Az emlékek agg-szűzét dobd el / S fogd a jelent vígan, szabadon. (...) Az élet perc, mely folyton libben. (...) Akármilyen rongyos a jelen, / Prédája nem leszek a multnak”). Ezzel hozható összefüggésbe az is, hogy több Ady-vers beszélője önmaga teljesítményét eseteli, magyarázza. Egy kései költemény, a *Hunn, új le-*

torikája a megszólítás alakzata mentén bomlik ki. A lírai te ugyanis mindig a beszélőhöz való viszonyában jelenik meg, azaz a róla alkotott versbéli összefüggés is az én helyzetéről ad számot. Ehhez kapcsolódik az a látásmód, amely a vers világa fölé rendelt beszélő időhorizontokat átfogó, átlátó képességére utal (pl. ez alapján szokás Ady költészetét a mitikus látásmóddal rokonítani). Több költemény ebből indul ki: a múlt lezárt, pusztán a jelen megtapasztalható (a jelen heroizálására jó példa a *Vidám temetés éneke*: „Mik elmúlnak, meg is csúnyulnak, / Még a bánat sem szép, ha elmúlt / S én régen utálok a multat. (...) Minden, mi van, szép, friss hajadon, / Az emlékek agg-szűzét dobd el / S fogd a jelent vígan, szabadon. (...) Az élet perc, mely folyton libben. (...) Akármilyen rongyos a jelen, / Prédája nem leszek a multnak”). Ezzel hozható összefüggésbe az is, hogy több Ady-vers beszélője önmaga teljesítményét eseteli, magyarázza. Egy kései költemény, a *Hunn, új le-*

*genda* például egyenesen úr és szolga viszonylatában helyezi el a lírai ént és annak produkcióját: „Én voltam Úr, a Vers csak cifra szolga, / Hulltommal hullni: ez a szolga dolga, / Ha a Nagyúr sírja szolgálakat követel.” De tegyük mindjárt hozzá: múlt időben. Éppen ezért fontos lehet egy olyan periódushatár kijelölése is Ady költészetén belül, amely mentén elkülöníthető a poétikai látásmód természete. Azaz figyelembe kell vennünk azt is, hogy az életművet meg is osztja a lírai én megalkotásának mikéntje. (Ennek részleteire még visszatérünk.)

Rendkívül fontos mindezek mellett, hogy Ady költészete a szimbolizmus azon válfajával rokonítható, amely a lírai én megerősítésében érdekelt (pl. Baudelaire egyes versei). E költészettörténeti pozíció tehát nagyon is különbözik attól, amely inkább a nyelv uralhatóságának kérdése mentén bontakozik ki (pl. *Mallarmé, George, Rilke*). Úgy is fogalmazhatunk: Ady lírája elsősorban a személyiségbe tetett hit mentén alakul és kevésbé szembesül annak nyelvi feltételeivel. Így életművének tetemes része is azon 19. századi törekvésekkel rokonítható, melyek abból indulnak ki, hogy a nyelvet megelőzi beszélőjének szándéka (ellentétben például Kosztolányi nyelvfelfogásával). Annak ténye azonban, hogy e reláció fordítva is elképzelhető (a nyelv láttat összefüggéseket a beszélővel), arra is figyelmeztet, hogy e szempontot érdemes figyelembe vennünk e lírai életmű tárgyalásakor. Ennek a kortársi tapasztalatnak a függvényében ugyanis többféle meghatározottsága lehetséges Ady költészetének. Elképzelhető az is, hogy némely verse korszerűtlenebb szemléletformákat hív életre (pl. a korai Babbitshoz vagy Kosztolányihoz viszonyítva), mint amiként az is, hogy egyes darabjai szembesítenek a hagyomány uralhatatlanságával és a nyelvi tapasztalat többrétűségével. (Ebből a szempontból az életmű mélypontjának tekinthető *A Minden-Titkok versei*). Az Ady költészetének *poétikai* (és nem feltétlenül tematikai) összetettségével való szembesülés tehát ezért is elengedhetetlen feltétele a modernség megértésének. Mert azon túl, hogy igen sokfelé tekintő hagyományszemléleti keretet nyújt e lírai formáció értelmezéséhez, elő is készíti ezen látásmódok megújulását és önrételezését. Erre utalnak többek között a Nyugat folyóirat körüli irodalmi viták is. Az Ady-líra poétikai összetettsége abban is megnyilvánul, hogy elképzelhetetlen a vele való szembesülés nélkül a modern magyar líra második hullámának kibontakozása (pl. kései Kosztolányi, *József Attila, Szabó Lőrinc*).

### Ady kötetkompozíciói

Ady Endre első két verseskötetében (*Versek, Még egyszer*) elsősorban olyan utóromantikus költemények kapnak helyet, melyeknek poétikai megalkotottsága jócskán elmarad a későbbi Ady-versekétől. Elsősorban a romantikus „világfájdalom” utánérzéseként határozhatjuk meg a kötetek verseiből kiolvasható lírai én alakzatát (azaz a korai Ady szubjektumfelfogását). Érdekes lehet, hogy míg e versek motívumai előlegezik ugyan a későbbi Ady poétikáját (pl. mámor, halálközelség stb.), addig olyan összefüggérendszerbe ágyazódnak, amely nagyban leegyszerűsíti azok értelmezhetőségét. Ez mindenekelőtt annak tudható be, hogy a *Versek* és a *Még egyszer* szinte összes költeménye egyfajta elégikus hangulatot sugall, s az ifjúság iránti nosztalgiát emeli a beszélő attribútumává. Ugyanakkor a *Még egyszer* című kötetben olyan versek is szerepelnek, amelyeket Ady beemel az *Új versek* kompozíciójába (pl. *A lápon Vízio a lápon* címmel, a *Szivek Szivek messze egymástól* címmel, a *Fantom A krisztusok mártírja* címmel stb. kap majd helyet az új kötetben). Néhány vers beilleszkedik tehát majd a meghatározó Ady-kánonba, de olyan szövegkörnyezetben, amely már kiemeli azok olyan aspektusait is, melyek belesimulván a *Még egyszer* tematikájába nem vittek (nem vihettek) uralkodó szólamot. Fontos különbség még az első két kötet és a többi kötet között, hogy az úgynevezett szerelmi líra terén radikális fordulat megy végbe Ady pályáján. Míg a *Versek* és a *Még egyszer* ide sorolható versei automatikusan veszik át az utóromantika idealizáló szerelmi toposzait, addig az *Új versektől* kezdődően

átfunkcionálódik azok szerepe, s ez egyben a „femme fatale” (a dekadencia „végzet asszonya” vagy perditá motívuma) trópus megjelenésével is magyarázható az úgynevezett „Léda-versekben”. A következő különbség már az Ady-líra egyik legfontosabb tartományát érinti. Míg az első két kötet megszerkesztettsége inkább esetlegesnek mondható, addig az *Új versektől* (1906) kezdődően rendkívül fontos szerepet kap a kötetkompozíció.

Ady kötetének felépítése több szempontból is rokonítható a klasszikus modernség indító alakjának, Baudelaire-nek kötet szerkezetével (*Les Fleurs du Mal*), illetve annak egy bizonyos (1861-es) változatával. Vagyis Ady kötetei is olyan tematikus ciklusokba rendeződnek, amelyek nemcsak az egyes versek összetartozását erősítik, hanem cikluson belüli és cikluson kívüli helyüket is kijelölik a kötetben belül. Konkrét példaként vegyük egy kicsit közelebről szemügyre az *Új versek* megalkotottságát. A kötet címe egy rendkívül fontos jelzői szerkezet, hiszen nemcsak arra utal, hogy Adynak e kötet íródása előtti versei meghaladottnak tekinthetők, hanem arra is, hogy magát a lírai megszólalásmódot tekintti újnak (innovatívnak). Baudelaire *Les Fleurs du Mal*-jához hasonlóan a kötet ciklusait egy ajánlás (Baudelaire *Gautier-hez*, Ady Lédához) és egy kiemelt vers előzi meg (ott: *Előszó*, majd *Az olvasóhoz*), a *Góg és Magóg fia vagyok én* kezdetű költemény, amely egyben a kompozíció címét is magyarázza („az élet új dalai”, „mégis új és magyar” stb.) és meghatározza ezáltal a kötet további szerveződését, alaphangját. Ugyanakkor a kötet utolsó versének motívikáját is megelőlegezi (*Új vizeken járok*). Ady kötetete tehát körkörös szerkesztésű is, melynek eredményeképpen a zárlat újra is rendezi a kötet „tartalmát”: megnyitja a kompozíciót a továbbírhatóság felé („Holnap hőse”), ugyanakkor visszaül Baudelaire 1861-es (!) kötetének utolsó verséhez (*Az utazás*), amely így végződik: „Csak az ismeretlen ölen várjon az Új.” A Baudelaire-i kérdéssírányt az is erősíti, hogy az *Új vizeken járok* egyes motívumai értelmezik is a francia költő *Az utazás* című versének egyes passzusait (pl. Baudelaire-nél: „Mindegy pokolba szállani vagy égbe”, Adynál: „Hajtson Szentlélek, vagy a korcsma gőze”, míg mindkét zárlat az újdonság érzését helyezi kilátásba). (Ugyanis az új deklarációja egyben a múlt aktualizációját is magában foglalja, ha a lírai én kijelentéseit nem eredeti szólamokként, hanem idézetekként fogjuk fel.) De térjünk vissza még egy kicsit az *Új versek* kötetkompozíciójának egyéb sajátosságaihoz.

A kötet indítóciklusa a *Léda asszony zsoldárjai* címet viseli és elsősorban a lírai én azon szereplehetőségét írja körül, amelyet a megszólítotthoz való viszonya határoz meg. Bár ez a viszony igen sokrétű lehet (pl. elfogadás, tagadás, idealizálás stb.), mégis e ciklus szervezőelve marad. De olyképpen, hogy egyik álláspontnak sincs kitüntetett szerepe, inkább a megszólítotthoz való viszony sokrétűsége bontakozik ki a versek párbeszédében – így ezek relativálják, de ki is egészíthetik egymás szemléleti komponenseit.

Ezt követi *A magyar ugaron* című ciklus, amely (egyébként Baudelaire 1861-es kötetének második ciklusához – *Párizsi képek* – hasonlóan) a beszélő saját környezetéhez való viszonyát ecseteli, néhol a tájversek szcenikáját újraírva. A ciklus mindenekelőtt oly módon „mutatja be” a magyarként jelölt környezetet, hogy az egyszerre visszahúzó erőként, illetve ihletforrásként is meghatározza a beszélő pozícióját. Az *Új versek* harmadik ciklusa *A daloló Páris*, amelynek egyik kompozícióképző elve, hogy minden versének címében szerepel francia tulajdonnév. Egyébként ez a ciklus is Baudelaire már említett ciklusát írja újra, de ebben az esetben az „idegen” tradícióval való szembesülés jellemzi a lírai én beszédét; vagyis a ciklus *A magyar ugaron* ellenciklusának is tekinthető. A Baudelaire-hez való kapcsolódást az is erősíti itt, hogy ebben a ciklusban szerepel három Baudelaire-vers, szonett fordítása, közös cím alatt (*Három Baudelaire-szonett*), elhagyva a Baudelaire-i címetek a kötetkompozíció kedvéért, hiszen ellenkező esetben nem lenne címükben francia tulajdonnév. Az e ciklusban szereplő „fordítások” ugyanakkor – a Baudelaire-szonettek mellett a *Jehan Rictus strófáiból* és a *Paul Verlaine álma* – oly mértékben szabadon kezelik az eredeti, idegen nyelvű szövegeket, hogy inkább *átköltéseknek* tarthatjuk őket. A Rictus-átköltés például annyira szabad, hogy az egyes szakaszokat sem könnyű azono-

sítani. (6) *A daloló Páris* szerkezete elsősorban az „idegen haza”, Nyugat és Kelet, modernség és maradiság stb. kettősségében ragadható meg, s ily módon továbbfűzi az előző ciklus problematikáját. Ezt követi a *Szűz ormok vándora* című ciklus, amely részben felöleli az előző három ciklus szemléletét. Emellett a lírai én szereplehetőségeinek, létbeli meghatározottságainak sokrétűségét, egy-egy versben mitikus távlatait (pl. *Harc a Nagyúrral*), illetve kontextusának (szövegkörnyezetének) átrendezhetőségét (pl. a ciklus címe ismét egy innovatív jelzői szerkezetben szituálja az ént) értelmezi.

Ady további kötetének felépítése hasonló az *Új versek* szerveződéséhez. A szimbolista kompozíciókban az egyes versek párbeszédben állnak egymással, összjátékuk olyan jelentéseket hív elő, melyek csak összevetésük alapján értelmezhetők. Az Ady-líra folyamatosan tematikus ciklusokkal bővül a következő kötetekben (pl. istenes versek ciklusa, halál-versek ciklusa stb.), de a kompozíció alapszerkezete hasonló marad az *Új versekéhez*, tulajdonképpen azt variálja tovább.

### Egész-elvűség, innováció, nonreferencialitás

Az Ady-líra poétikai összetettségének szemléletbeli keretét nagy mértékben befolyásolja az európai klasszikus modernség öröksége mellett a korszakban uralkodó egész-elvű gondolkodás, illetve az ezzel való – akár negatív – szembesülés (7) (vö.: „Minden Egész eltörött, / Minden láng csak részekben lobban, / Minden szerelem darabokban, / Minden Egész eltörött.” – *Kocsi-út az éjszakában*). Rendkívül feltűnő, hogy már a költő korai pályaszakaszában megjelenő egyik legfontosabb toposz, a *minden* – illetve annak alakváltozatai (8) – végigkísérik munkásságát. Az egész-elvűséggel való szembesülés olyan versek tematikájából is kiolvasható, melyek elsősorban egy külső centrumhoz való viszonyában jelölik ki a versek beszélőjének pozícióját (pl. „istenes versek”; illetve egy konkrét példát idézve: „Az Isten: az Én és a kín, / A terv s a csók, minden az Isten.” – *Az Isten balján*). Ugyanakkor összefüggésbe hozható ez az alakzat az Ady-líra azon törekvésével is, amely mindenekelőtt az integratív képalkotás terén nyilvánul meg: több jelentős Ady-vers ugyanis arra épül, hogy a nagybetűs szavak, illetve a vers centrumában álló kép miként hozható összefüggésbe a dolgok viszonyrendjével. Legyen tehát bármennyire is szerteágazó egy-egy vers motívumrendszere, ezen hálózat az azonosságok mentén kerülhet kapcsolatba egy, a vers által jelölt alakzattal (pl. a titok analógiája alapján: „Minden titok e nagy világon / S az Isten is, ha van / És én vagyok a titkok titka, / Szegény hajszolt magam. // Isten, Krisztus, Erény és sorban / Minden, mit áhitok / S mért áhitok? – ez magamnál is / Óh, jaj, nagyobb titok.” – *Hiszek hitetlenül Istenben*). Ez a retorika ugyanakkor azt is eredményezi, hogy Ady lírája fenntartja a vers homogeneitását, hiszen annak egyes részletei az egészhez való viszonyban értelmezhetők. A *minden* jelentősége, illetve annak részletező retorikája így olyan centrumokat is megjelöl az életműben, amelyek mentén viszonylag könnyen tipizálhatóvá vált Ady lírájának tematikája. (A mindennel kerül kapcsolatba például a mámor, a pénz, a szerelem, az isten stb.) Ugyanakkor arra is utalnunk kell, hogy ezen tematikus rétegek egy olyan homogén poétikai látásmód illúzióját kelthetik, amely az egyszerű ismétlés logikájára épül. Ezért is megfontolandó, hogy az ismételt alakzatok vajon ugyanazt a funkciót töltik-e be az egyes versekben, még akkor is, ha az adott vers poétikája elsősorban a *minden* vagy *egész* megközelíthetőségére vagy megközelíthetlenségére utal. (Ennek esetenkénti megvalósulásaira majd a konkrét verselemzések során fogunk visszatérni.)

Ady lírájának szemléletét legalább ennyire meghatározza az innováció tapasztalata, azaz az újdonság érzésére való ráutaltság. Rendkívül fontos azonban, hogy ennek a tapasztalatnak Ady esetében legalább kétféle válfajával találkozhatunk. Mégpedig azzal, amelyik az újdonságot a megszakítottság vagy a folytonosság alakzatával kapcsolja össze. Vagyis az új ebben az esetben a régítől való elszakadásában, különbözőségében, illetve továbbírhatóságában ragadható meg (vö. az *Új vizeken járokkal*, ahol a vers beszélője mindvégig

az újdonságot, az elszakadást hirdeti, miközben Baudelaire-t idézi). Ennek egyik legfontosabb szemléletbeli megvalósulása Ady esetében az, hogy a régi vagy elmúlt mindig csak már lezárt formációként képes megjelenni (vö: Ady történelmi utalásaival), még akkor is, ha ennek értelmezése lesz a vers tulajdonképpeni tétje. Ady kései lírájában azonban megjelenik majd (a múlttól való elszakadás képze mellett) a múlt olyan szemlélete is, amely megkísérel kilépni az idő ilyen értelemben elgondolt szimpla körforgásából (erre majd *Az eltévedt lovas* elemzése kapcsán fogunk visszatérni).

Ki kell röviden térnünk az Ady-líra jelképzésének, más szóval képhasználatának, illetve nyelvi előfeltevéseinek egy olyan jellegzetességére, amely szintén jellemzi a szerző poétikai látásmódját. Ez a nonreferencialitás elsődlegessége. (9) A szerző kitünteti a nem-referenciálható képhasználatot, azaz a nyelvi jel megosztottságát, ami mindenekelőtt az Ady szimbolizmusként tárgyalható poétika alapját készíti elő. A nonreferencialitás Ady esetében abban ragadható meg, hogy a versbe kerülő kép mint jelölő olyan jelöltre utal, amely egyrészt nem konkretizálható (pl. *A fekete zongorára* utalva: mi a fekete zongora?), másrészt rendkívül tág jelentése lehet (pl. a fekete zongora az X, az Y, a Z is), harmadrészt a vers nem ad arra egyértelmű utasítást, hogy milyen viszonyok alapján lenne visszakereshető ama bizonyos jelölt (pl. a fekete zongora azonosíthatóságának miért éppen az az alapja, ami az egyes sorokban). Ennek elsősorban az lesz az eredménye, hogy a vers megnyitja a maga jelentéstartományát, és magát a jelentést is sokdimenziójú struktúraként mutatja fel. Ugyanakkor a vers „világát” el is szigeteli a konkretizációtól. Ily módon sok Ady-vers esetében például nem arra nyílik lehetősége a befogadónak, hogy a lehetséges értelmeiket körülhatárolja, hanem inkább arra, hogy magának a visszakereshetlenségnek a tényét konstataálja. Tehát nem az a befogadó feladata, hogy megfejtse a szimbólum jelentését, mint egy rejtvényt, hanem az, hogy annak poétikai dimenzióit, funkcióját tárja fel.

### Szimbólum és allegória

A nonreferencialitás kérdése tehát kapcsolatba hozható az Ady-líra szimbolizmusával. Itt azonban egy megszorítást kell tennünk. Nemcsak azért, mert magának a szimbólumnak mint retorikai alakzatnak is sokféle értelmezése létezik, hanem azért is, mert a nonreferencialitásra épülő képhasználat elsősorban azt a benyomást keltheti, hogy az adott vers beszélője uralja a jelentés irányait; éppen azért, hogy ő lenne a dolgok közötti kapcsolatok tudója, akinek retorikája visszakereshetetlen az olvasó részéről. Tehát az Ady-líra szimbólumainak természetét nem feltétlenül kell elválasztanunk az olvasó aktuális (szövegben jelölt) szerepétől, attól a perspektívától, amely létrehozza azokat. E kérdéskört két konkrét példa, verselemzés segítségével illusztráljuk.

*A vár fehér asszonya* (10) már címében egy olyan alakzatot jelöl, amelynek konkretizálhatóságához a vers látszólag nemigen ad támpontokat. Ez mindenképpen így van akkor, ha a vers tematikájából indulunk ki. Arra a kérdésre, hogy ki vagy mi lehet a vár fehér asszonya, nem kapunk konkrét választ. Éppen ezért át kell alakítanunk a kérdést a poétika és a nyelv retorikájának függvényében, például meg kell vizsgálnunk szimbólum és allegória egymáshoz való viszonyát a vers tekintetében. Ha ugyanis pusztán abból indulunk ki, hogy a vers címbeli alakzata azért minősülhet szimbólumnak csupán, mert jelentése sokféle lehet, azaz nem referencializálható, akkor eltekintünk annak retorikai funkciójától. (Tehát a vár fehér asszonya alakzatát, figuráját tekintjük az egyedüli olyan képek, amelyek szövegbeli funkciója bár központi, mégsem tudjuk megadni jelentését.) Ady verse ebből a szempontból azért tekinthető elsősorban szimbolikusnak, mert centrális jelöltje önmagával esik egybe. Érdemes tehát feltennünk azt a kérdést is, hogy mitől válhat egyáltalán a vár fehér asszonya központi alakzattá. A vers első versszaka egy olyan megfeleltetést hajt végre, melynek következtében a vár alakzata a beszélő személynek egy részével (lélek) válhat azonossá. Ezt az alakzatot vagy analógiásort a következő két versszak

tovább is fűzi, s ily módon megerősíti. Ennek eredményeképpen a vers beszélője és annak attribútumai, jelzői egymást is jelölik (lélek – vár, szem – ablak). Ugyanakkor a megfeleltetés viszonyrendjét az elválaszthatóság szintjén is jelzi a vers, hiszen a zárójelbe tett részek kiszólásai folyamatosan egy olyan nézőpont jelenlétére is utalnak, amely képes párhuzamot vonni az egyes kijelentések között. Elgondolkodtató azonban, hogy míg a beszélő lelke a vár képével lesz analóg, a szem pedig az ablakkal, addig a harmadik strófa halottságot idéző képei már nem tesznek különbséget a hely tekintetében. Vagyis a vár és az én összeolvadása egyben cserélhetőségüket is jelzi, míg a lélekjárás trópusa egyszerre utalhat vissza az én pozíciójára és a fehér asszony megjelenésére. Éppen ezért a két alakzat egymáshoz való viszonyára terelődhet a figyelem (egyik sincs a másik nélkül). A záróstrófa ily módon újra is értelmezi a kezdeti viszonyokat. Lélek és vár allegorikus kapcsolata átfordulhat vár és lélek szövegbeli trópusává (ahol a lélek a várfal jelölője és fordítva). Ha a harmadik strófa „itt” szava egyaránt jelöli az én és a vár helyét, alakzatát, akkor fontossá válhat a fehér asszony szimbólumának (helyzeti) többértelműsége is. Értelmezhető olyan kísértetként is, aki a várban jár éji órán, azaz allegóriaként, amelyet a szöveg épít ki; és szimbólumként is, melyet az én hoz létre önmagában. Vagyis egyszerre jelöli a szöveg tematizálódását (önidézet) és annak értelmezhetőségét allegória és szimbólum kettősségében. A vers utolsó két sora azonban egymás mellé rendeli e két lehetőséget, hiszen a vár és az ablak szétválaszthatatlan jelenlétére is utal. Ugyanakkor a fehér asszony tevékenysége egyszerre jelölheti az énből való kimutatását és az énhez való immáron nem egyértelmű viszonyát (kinevet, azaz kifelé nevet vagy gúnyol). *A vár fehér asszonya* című Ady-verset ezek szerint inkább a szimbólum és az allegória szövegbeli játékaként értelmezhetjük, hiszen e két retorikai komponens egymásba való átcsapásának lehetősége lehet például az egyik olyan olvasásalakzat, amely nem abból indul ki, hogy a nyelv retorikai teljesítménye rögzített pozíciókat ír elő, hanem inkább abból, hogy mozgatható olvasási manővereket tesz lehetővé.

*A fekete zongora* (11) klasszikus olvasatai két olyan tényezőből indulnak ki, melyeket az Ady (mint szerző) alakja köré szövődő történetek tartalmaznak: egyrészt a vers keletkezésekor felhangzó hegedűszóbból, másrészt a bordélyházak századeleji hangulatából. A szöveg mögötti eseményeket kutató olvasatok ugyanakkor azt tapasztalhatják, hogy *A fekete zongora* radikálisan ellenáll a biográfia felőli jelentésképzés gyakorlatának. Mármost ha a továbbiakban eltekintünk az ilyen típusú jelfejtéstől, akkor még egy dilemmába ütközünk, mely a vers értelmezését nehezíti.

A műnek olyan olvasata is lehetséges, amely a zongora képét (szimbólumát) emeli a vers centrumába. Vagyis a versen végigvonuló analógiákat és halmozásokat egy olyan jelentémező irányítja, mely mindenkor a zongora alakzatával azonosítja az egyes elemeket. *A fekete zongora* első versszakának izotópiái (azonosító szerkezetei) mindenekelőtt azért keltethetik a homogenizáció látszatát, mert a kétszer előforduló sor „Ez a” azonosító tagja kap főhangsúlyt s ezáltal e sor azonosítottja – úgy tűnik – minden „történést” és szövegrészt közös nevezőre hoz. Vagyis eszerint a névmás integrálná az előtte megjelenő alakzatokat

---

*A kötet indítóciklusa a Léda asszony  
zoltárai címet viseli  
és elsősorban a lírai én azon  
szereplehetőségét írja körül, amelyet a  
megszólítotthoz való viszonya határoz  
meg. Bár ez a viszony igen sokrétű lehet  
(pl. elfogadás, tagadás, idealizálás stb.),  
mégis  
e ciklus szervezőelve marad. De  
olyképpen, hogy egyik álláspontnak sincs  
kitüntetett szerepe, inkább  
a megszólítotthoz való viszony  
sokrétűsége bontakozik ki a versek  
párbeszédében – így ezek relativálják, de  
ki is egészíthetik egymás szemléleti  
komponenseit.*

---



és izotópiába rendezné a *fekete zongora* képével. Ha azonban az analógiákat úgy olvassuk, hogy azok bármelyik eleme hangsúlyos lehet, akkor elképzelhető olyan olvasat is, melynek alapján különös jelentőségre tehet szert a „vak mester” alakja. Egyrészt azért, mert az ő „szemszögéből” érzékelhető a versbéli „történesek” logikája, másrészt azért, mert vele azonosítódik a fekete zongorával való játék. Azaz arra a következtetésre juthatunk (többek között), hogy a „vak mester” az olvasó allegóriájává lép elő, hiszen ő az, aki különböző hangokat csal elő a hangszerből és aki *A fekete zongorával* foglalatoskodik: alakítja magát a verset. Ha viszont a „vak mester” az olvasó allegóriája (is), akkor ennek legalább három következménye van a vers szövegének vonatkozásában. Egyrészt olyan *öntükröző* alakzat lehet, amely jelöli az olvasás részlegességét, a vakság retorikáját; másrészt tevékenysége olyan műveletként értelmezhető, amely a vers megszólaltatásában és szétszalazásában (tép, azaz részekre bont; cibál, azaz hat rá) érdekelt egyszerre; harmadrészt magát a verset a partitúra szerepében jelöli, hiszen dallammá alakítja azt. A „vak mester” allegóriájának tehát az is funkciója lehet, hogy szembesítsen a vers aktualizációival és annak konkrét megalkotottságával, dallamával. Ezzel kapcsolatban felmerülhet még egy probléma, mely a vers egészére kihat. *A fekete zongora* első versszakában megszólaló hang azonosíthatatlanságáról van szó. A leíró részek ugyanis egy olyan külső nézőpont jelenléte utalnak, amely mintegy megelőzi a vers szerveződését és a „vak mester” alakját is kívülről látatja (harmadik személyben). Ha azonban a „vak mester” és a zongora kapcsolata átfordítható szöveg és olvasó viszonylatába, sőt a „Vak mestere tépi, cibálja, / Ez az Élet melódiája” sorok arra is utalnak, hogy a szöveg csakis az olvasás során nyerhet életet, akkor a két versszakban beszélő hang is elválasztható lesz egymástól. Ily módon a második strófában megszólaló „én” már az olvasó hangja is lehet, melynek következtében az ismételt sorok más-más nézőpontot feltételeznek. Eszerint a versnek olyan értelmezése is lehetséges, amely az olvasó szólamává alakuló lírai beszéd retorikai teljesítményéből indul ki. Ugyanakkor ha nem vetjük el annak lehetőségét, hogy *A fekete zongora* más versek viszonyhálózatában is olvasható, akkor egy olyan szövegre kell utalnunk vele kapcsolatban, amely a romantika örökségét írja bele a vers képhálózatába. Vörösmarty Mihály *A vén cigány* című versének egyes motívumai visszaköszönnek Ady versében (pl: bor, vér, zenélő alak, tor, vakság stb.). Érdekes lehet emellett az is, hogy a két vers közötti kapcsolat láthatóvá teszi a *hangszer* trópusának behelyettesíthetőségét. Úgy is fogalmazhatnánk: Vörösmarty versének *hegedűje* Ady versének *zongora* alakzatában szólal meg újra. Ezt alátámasztja az is, hogy *A fekete zongora* „vak mesterének” tevékenysége valóban húrokkal való kapcsolatát jelöli inkább. Arra kell tehát utalnunk, hogy a vers életrajzi vonatkozásai szövegek közötti kapcsolatok viszonyhálózatává alakítható; a szimbólum kiépítése pedig feltételezi az olvasás allegóriájának szintén központi szerepét.

### Hagyományhoz való viszony

Az Ady-líra tradícióhoz való viszonya igen bonyolult kérdés. Mert míg a legtöbb vers (főleg a korai pályaszakaszban) a múlt tagadását nyilváníti ki, a múltban visszahúzó erőt lát, addig az irodalmi hagyomány több komponensét be is építi a szöveg jelképezésébe. Ady költészete kiváló példáját nyújtja annak a tapasztalatnak, hogy az originalitás (eredetiség) elvére épülő versnyelv nem feltétlenül zárja ki a szövegek közötti kapcsolatok sokrétűségét. A verselés *szimultán* ritmusa a két uralkodó tradicionális ritmusképző elv (időmértékes, ütemhangsúlyos) összhangzásából alakul ki; mint ahogyan a dolgok közötti új kapcsolatok, képzettársítások rendszere is előfeltételezi a hagyomány viszonyító pontjait. Ady lírájában igen sok olyan önértelmező alakzattal találkozunk, amely a versbeszédet az irodalmi tradícióhoz való viszonyában tárja elénk (pl. emlékező versek). Abban az esetben válik a legösszetettebbé e poétikai látásmód, amikor a vers beszélőjének konkrét állításai, a tematika szintje csak egysíkúan értelmezhető a poétikai megvalósu-

lás hagyomány diktálta elemei nélkül. Vagyis amikor a jelentés megelőlegezése ellenében hat a retorikai komponensek összjátéka s ily módon maga a vers többszólamúvá alakítható. Példa lehet erre a *Sípja régi babonának* című költemény, amely Ady kuruc tárgyú alkotásainak egyik legsikerültebb darabja.

A vers alcíme az áttételes beszéd logikájára utal, hiszen a lírai én perspektívája egy hagyományos pozícióval azonosítódik: *Bujdosó magyar éneklí. Az első versszakban megszólaló beszélő ugyanakkor saját helyzetét írja le, vagyis nem feltétlenül kötődik a közösségi szerep típusához („Csak magamban sírom sorsod”). Az én helyzete mindazonáltal közösséghez való tartozásában mutatkozik meg a továbbiakban („Vérem népe, magyar népem”). Az első strofa kifutása konkretizálja is a beszélő közvetlen környezetét („Sátor-sarkon bort nyakalva / Koldus-vásár közepében”), és pillanatnyi állapotát („Már menőben bús világga, / Fáradt lábbal útrakészen”). A második versszakban a lírai én a sípszót idézi, ami összekapcsolódik a múlttal, a babonával. A hang negatívumokat idéz, melyek jelzik a beszélő viszonyát is közösségéhez. A harmadik strofa egészében a sípszót szólaltatja meg, amely, *Kölcsey Himnuszával* ellentétben, átkot és nem áldást kér az Úrtól a magyarságra. A negyedik versszak a lírai én elhatározását fejt ki: elhagyja az immáron egyértelműen negatív tapasztalattal azonosítódó közösséget. Nem szabad elvetnünk azonban azt a lehetőséget sem, hogy a vers utolsó szakasza szintén a sípszót idézi, hiszen a megszólított alakzata azonos marad. A beszélő által tett kijelentések kétszeresen is nyomatékot kapnak és végleges döntésként jelennek meg: „Vérem többé sohse issza / Veszett népem veszett földje: / Sohse nézek többet vissza.” A vers tehát – azonosítva a sípszót a lírai én beszédével – tematikus szinten a végső döntés egyértelműségét tárja fel: a bujdosó magyar végleg elhagyja népe földjét, amelyért a vérért adta. A beszélő döntésének logikája ugyanakkor összekapcsolódik a babona múltba húzó erejével és a jövő kilátástalanságával. A vers szerkezete emellett arra is utal, hogy a lírai én önértelmezése („Csak magamban sírom sorsod”) ellentétben áll végső kijelentéseivel, a babona hatásával (más hang is szól), azaz a szövegből kétféle perspektíva is kiolvasható. Ha ezt a kettősséget a vers poétikai dimenziójára vetítjük, kiemelt szerephez jut a kuruc költészet, a népi rigmusok, a szólások és közmondások szövegkörnyezete. A zárósorok ugyanis e tradíció egyik többször alkalmazott rím szerkezetét (issza – vissza) idézik (pl. „Ki a Tisza vizét issza / Vágyik annak szive vissza”).*

Az eldöntetlenség irányába ható másik szólamnak mindenekelőtt azért lesz fontos szerepe a vers retorikájában, mert ellensúlyozza a beszélőnek a mondottak igazságtartalmához való viszonyát. (Egyébként a megszólítások mentén is felbontható a vers modalitása, hiszen a sípszó először „Édes népem”-ként, majd „átkozott nép”-ként szólítja meg a közösséget.) Vagyis míg a beszélő kijelentései egyértelműnek tűnnek (végleg elmegy, sose néz vissza), addig a tradíció beszéde alapján ennek ellenkezőjét is állítja (visszavágyik).

A szövegközi kapcsolatok és a lírai hang megkettőződése alapján a *Sípja régi babonának* című verset olyan többszólamúság jellemzi, amely a múlthoz való viszony sokrétűségét is jelzi. A tradíció beszédére való ráhallgatás (sípszó, babona) éppen e tradíció másik hangja (issza – vissza rím által felidézett szöveg) alapján viszonylagosítható. Ennek jelen esetben az lesz a poétikai hozadéka, hogy az eldöntetlenség alakzatát hívja elő a vers retorikájában. A nyitott jelentésképzés ilyen jellegű alakítása kivételes pillanata Ady költészetének.

A hagyományhoz való viszony szempontjából egy „késői” költeményt is érdemes közelebbről szemügyre vennünk: *Az eltévedt lovast. (12)* A vers már felütésében a múlt kétarcúságára utal: a lovas ugyanúgy a múlt attribútumát viseli magán („hajdani”), mint a vegetáció megelevenedő lelkei („Volt erdők és ó-nádasok”). Az első strofa emellett egy másik fontos megkülönböztetést tesz: a lovas jelenléte korántsem egyértelmű, hiszen csak „Vak ügését hallani”. Eltévedése is kettős értelmű, hiszen lehetséges, hogy az egyszerűen múltbéli helyzetét jelöli, de az sem kizárható, hogy a múltból a jelenbe tévedt, azaz (a lelkekkel egyetemben) összeköti az idősíkokat. A második versszak a vegetációból átválto-

zó rémek megelevenedését konstatálja, nyomatékosítva a jelen helyzetét („Most hirtelen”). Mivel azonban a rémek jelenléte összekapcsolódik a „téli mesék” világával, a múltnak ez az arculata is az emberi eredettel, viszont a fiktív elbeszélésekkel azonosul. A harmadik strófa anaforái – szavak ismétlése egymást követő nyelvi vagy metrikai szakaszok elején – („Itt van”) nyomatékosítják az időhorizontok egymásbafonódását, és az alanyok kettős természete visszautal egyrészt a vegetáció megelevenedésére, másrészt a lovasra is, hiszen szintén hangeffektuson keresztül jelöli a múlt egyik arcát („rég, tompa nóta”). Az utóbbi egyébként a szinesztéziák jelöltjének azonossága mellett (a „vak ügetés” és a „tompá nóta” akusztikai elem) a céltalanság, illetve az esztelenység képzetét is előhívja (a „rég, tompa nóta” tompa, azaz bugyuta éneket is jelenthet). A „süket köd” szinesztézia ugyanakkor az elfedés alakzatán keresztül kiemeli a „nóta” funkcióját, amely szintén a múlttal kapcsolódik össze: eredete a „nagyapáink” kora. A többes szám beléptetése ugyanakkor a beszélő közösségtudatát is jelzi. A következő sorok – megtartva ezt a beszédhelyzetet – a természetre ruházzák az emberi tulajdonságokat és az aktivitás képzetét („S a domb-kerítéses sikon / Kőd-gubában jár a november”). A következő versszak szintén az aktivitás nem emberi aspektusára utal: a vegetáció eluralja a tájat, miközben múlthoz való tartozása kap ismét hangsúlyt. A hatodik strófa már a múlt által előidézett jelen állapotát rögzíti s formálisan is felborítja a vers eddig teljesen szimmetrikus rimelését. Emellett a múlt árnyainak keveredését idézi elő és a hozzájuk való viszonyulási lehetőségek aspektusait is összekeveri. Eddig a vers jelképzésében megfeleltethetők voltak bizonyos alakzatok (az egyes strófák alanyai utaltak valamelyik őket megelőzőre, azt fűzték tovább), itt azonban felborulnak a fennálló relációk, hiszen minden alany közös előtagot kap, ami eldönthetetlené teszi, hogy melyik állítás melyik előző képre vonatkoztatható. Úgy tűnik tehát, hogy e sorok integráló szemlélete eltünteti az eddigi különbségeket. A következő strófa ismét a lovasra utal („Hajdani, eltévedt utas”), aki az új környezet visszahúzó erői („új hinárú ut”) mentén ismét meg akarja mutatni magát. Azonban az ember jelenléte helyett csak annak tárgykörnyezete utal rá, vagyis a következő sorok az emberi perspektíva hiányát jelölik („De nincsen fény, nincs lámpa-láng / És híruk sincsen a faluknak”). Ennek következtében (álmaikban is a múlt az orientációs pont) a vegetációból mitikus állatok alakjai tűnnek elő. Az utolsó strófa – egy újabb kört létesítve – megismétli a legelsőt, de elvégez egy hangsúlyeltolódást is: a lovasnak két kezdeti jelzője helyet cserél. A körkörös szerkezetből következik, hogy kezdet és vég között olyan kapcsolódási pontokat kell keresnünk, melyek előkészítik a visszatérő és módosított állapotot. Ebből a szempontból fontos lehet, hogy a vers központi alakzatai a múlttal kapcsolódnak össze és folyamatosan az emberi környezet kiüresedésére utalnak. Ebből az is következik, hogy a vers az élő hagyomány hiányát metaforizálja. Vagyis éppen a lovas alakjának jelenlétét vonja kétségbe, hiszen helyette a múlt másik arca, a vegetáció veszi fel a jelenben a cselekvő attitűdöt. A történelem állandó ismétlődése – e vers látásmódja szerint – abból fakad elsősorban, hogy nem képes az emberi pozíciókat összekapcsolni. Ehelyett

---

*A fekete zongora klasszikus olvasatait két olyan tényezőtől indulnak ki, melyeket az Ady (mint szerző) alakja köré szövődő történetek tartalmaznak: egyrészt a vers keletkezésekor felhangzó hegedűszókból, másrészt a bordélyházak századeleji hangulatából. A szöveg mögötti eseményeket kutató olvasatok ugyanakkor azt tapasztalhatják, hogy a fekete zongora radikálisan ellenáll a biográfia felőli jelentésképzés gyakorlatának. Mármost ha a továbbiakban eltekintünk az ilyen típusú jelfejtéstől, akkor még egy dilemmába ütközünk, mely a vers értelmezését nehezíti.*

---

a fiktív, illetve a vegetatív múlt uralja el ismét a jelent. A lovas hiánya éppen ezért lehet az újtó múlt metaforája, mert megjelenésével átíródhatna a történelem. A vers tematikája mellett persze arra is utalnunk kell, hogy eme műltszemlélet már abból indul ki, hogy a tradíció elemei legalábbis kétarcúak (antropomorf, dezantropomorf). E kettősség pedig szükségszerűen vezet el a történelem értelmezésének megosztottságához (nyom és dominancia). Ady versének semleges beszélői pozíciója ugyanakkor e dichotómiához való viszony semlegességét is jelzi: az ember múltja és a nem emberi történelem egyaránt hat a jelenre és a jövőre. *Az eltévedt lovas* tehát a mellérendelések retorikája mentén legalább annyira olvasható a különböző fiktív történelmek elismeréseként, mint a jelen értékvesztettségének konstatálásaként. A lovas hiánya pedig arra is utal, hogy alakját a vers értelmezése hozza létre – ezért is az egyik legtöbbet elemzett Ady-vers *Az eltévedt lovas*.

### Fordulat az Ady-lírán belül: az 1912 utáni versek poétikája

Míg Ady költészetének indító pályaszakasza hamar kanonizálódik (és nem feltétlenül helyezi új távlatokba e kanonizáció esélyét), addig az 1912 utáni verseinek jelentős része kiválik az életmű egységéből. (13) Ez már magában arra utal, hogy 1912 körül szemléletbeli módosulás megy végbe Ady líráján belül. E pályaszakasz némely darabjának poétikai látásmódja – elsősorban a jelzötlen kijelentések előtérbe kerülése, a vázlatos szintaxis megjelenése és a hirdető beszéd visszaszorulása alapján – az avantgárd hatásával is magyarázható. Emellett azonban megfigyelhetők olyan jegyek is ekkor, melyek inkább a modernség második hullámának poétikáit készítik elő.

Az 1912-től keletkező versek egyik legfőbb ismérve a korábbiakhoz képest az életszerűség eszményétől való eltávolodás (vö. a tematikus feloszthatóság életszerűséget kiemelő jellegével). Ez nemcsak e költemények képszegény jelképzésében érhető tetten, hanem a díszítettség visszaszorulásában is. Vagyis ettől az időszaktól kezdődően már nem sorolható egyértelműen Ady lírája a szimbolista-szecessziós látásmód keretei közé. Ez a váltás elsősorban a nyelvbe vetett hit megingásával lehet összefüggésben. Utalnunk kell azonban arra, hogy az új nyelv szemlélet kibontakozása nem hatja át a kései Ady-líra egészét, hanem egyes versek részleteiben (soraiiban) érhető tetten.

Az életszerű képalkotás leépülésének egyik ismertetőjegye, hogy némely versben a lírai én pusztán grammatikai énként ismer önmagára a nyelv alkotta világban (pl. „Ki száz alakban százszor volt szabad / S minden arcához öltött más mezt, / Éljen és csaljon titokba-veszetten, / Mert bárki másnál több és gazdagabb, / Mert csak a koldus egy és lepzetlen.” – *Száz hűségű hűség*). (A lírai én új nyelvi elhelyezkedésére utal az is, hogy több esetben a vers kialakítja a nyelv anyagi és képi természete közti feszültséget, azaz a képi szimbolizáció ellenében hat a pusztán szövegszerű elemek egymásra vonatkozása. Például az én egy másik ént jelöl a versen belül). Szintén ezzel lehet kapcsolatban e pályaszakasz egyik legtöbbször előforduló poétikai alakzata is, amely a versek központi perspektíváját a látás és a látottság távlatainak metszéspontjához közelíti. Eszerint a lírai én elhelyezkedése a látvány szemszögéből is megfogalmazódik.

Például a *Bosszus, halk virágénekek*ben a beszédhelyzet a megszólított produktumaként jelenik meg: „Ugy-e, Uram, hogy mosolyogjak / S tovább virítsak Te szép, álnok / Nagy parkodban, / Míként a fiatal virágok?” Utalnunk kell itt arra is, hogy emez eljárás visszamenőlegesen is kiemel egy-két verset a korábbiak közül, hiszen például az 1910-es „*Örvendezz, ifjú, ifjúágodban*” egyik versszaka már hasonló módon szerveződik: „Szivem útja, szemem látása / Sohse volt a szabad hajósé / S önmagamnak / Valék mindig vak, furcsa mása.” A „szemem látása” ugyanis értelmezhető egyrészt úgy, hogy az az énhez kötődik, azaz az én perspektívája sohasem a „szabad hajósé” (ellentétben többek között az *Új vizeken járok* szemléletével). Másrészt úgy is, hogy az én szemének látása (kívülről) nem a „szabad hajósé” (nem annak perspektívája), mely utóbbi ekkor az én pozícióját jelöli (egy-

behangozóan az *Új vizeken járok* szemléletével). Fontos különbség azonban, hogy az utóbbi példa pusztán a „szemem látása” többértelműségén alapul (hiszen a rákövetkező sorok jelölik, hogy mindig az énről van szó, illetve annak értelmezhetőségéről). Míg a *Bosszus, halk virágénekből* idézett rész már megkülönbözteti (nem oldja fel) a két perspektívát: az énré a megszólítottból lehet következtetni.

Az 1912 utáni versek poétikájából adódik, hogy a lírai én és a vers viszonya is jelentős fordulatot vesz. Több költemény ugyanis éppen a *Hunn, új legendával* ellentétes beszédhelyzetet teremt (pl. „Be jó, hogy valaki majdnem kell, / Be rossz, hogy én egy tréfa, / Hiúság, Ady, senki sem vagyok, / Csak egy ötlet, / Egy fogás néha.” – *Óh, furcsa Élet*). A vers és a beszélő közötti kapcsolat újraértelmezése is arra utalhat, hogy e pályaszakaszon egyes darabjainak látásmódja megkérdőjelezi az életmű egységét. Ennek függvényében persze azt is hangsúlyoznunk kell, hogy Ady lírájának kettőssége elhelyezhető a modern líra történetében. Hiszen e kétféle nyelvi tapasztalat megfogalmazása a modernség nagy alakzatainak (klasszikus modernség, avantgárd, második modernség) elhatárolhatóságát is jelöli. S ennek legbeszédesebb példája éppen az lehet, hogy Kosztolányi, József Attila és Szabó Lőrinc lírája Ady 1912 utáni periódusához nyúl vissza poétikai ihletforrásként, kiteljesítve a modern magyar líra eme kérdésirányát. De ez már átvezet a modernség második hullámának értelmezhetőségéhez. Vagyis Ady költészetének nyitánya kijelöli a modernség térhódítását, míg 1912 utáni poétikája előkészíti a modern magyar líra további fejleményeit. Történeti szempontból tehát szerepe szintén kettős: elindítja a klasszikus modern magyar lírát, de el is jut annak határáig; míg poétikájának perifériája (az 1912 utáni néhány töredék) kérdésiránymódosulást is jelez a magyar nyelvű lírai modernség alakulástörténetében. Ez pedig a *Nyugat*-kánon osztódását vonja maga után, hiszen megelőlegezi az attól eltérő szemléletformák más típusú modernségét.

### Jegyzet

- (1) Vö: SZIRÁK PÉTER: *Kanonizációs stratégiák, történeti konstrukciók az Ady-recepcióban*. Literatura, 1998. 2. sz., 173–181. old.
- (2) Ennek előzményeihez: H. NAGY PÉTER: *Az Ady-líra értelmezhetőségének ezredvégi horizontjai*. Iskolakultúra, 1998. 3. sz., 3–9. old. Természetesen jelen dolgozat jegyzeteiből kiderül, hogy melyek e perspektívaváltást jelző tanulmányok. Ugyanakkor utalnunk kell arra, hogy nem soroljuk ide azokat a munkákat, melyek az öröklött kliséket ismétlik tovább, mint például KENYERES ZOLTÁN *Ady Endre* című monográfiája.
- (3) Ennek kontextualizálásához: EISEMANN GYÖRGY: *Szimbólum és metafizikum Komjathy Jenő költészetében*. Széphalom Könyvműhely, Bp. 1997, 164–183. old.
- (4) Ennek történeti vonatkozásaihoz: FRIED ISTVÁN: *Csokonai és Csokonai között*. Iskolakultúra, 1998. 8. sz., 49–52. old.
- (5) Vö: BEDNANICS GÁBOR: „*Nem vagyok, aki vagyok*”. *A szubjektum megképződése és az önazonosság Ady Endre költészetében*. Szép literatúrai ajándék, 1998. 1. sz., 49–61. old.
- (6) Vö: SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: *Ady és a francia szimbolizmus. = Irodalmi kánonok*. Alföld Könyvek. Csokonai Kiadó, Debrecen 1998, 130–131. old.
- (7) Vö: GINTLI TIBOR: *A Minden-élmény jelentősége Ady lírájában*. Irodalomtörténet, 1994. 1–2. sz., 33–46. old.
- (8) Vö: TÖRÖK LAJOS: *Ady „Minden-Titkai”*. Iskolakultúra, 1998. 5. sz., 89–92. old.
- (9) Vö: KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: *Dialogicitás és a kifejezés integritása*. Irodalomtörténet, 1994. 1–2. sz., 72–78. old.
- (10) A vers értelmezhetőségéhez: PETE KLÁRA: *Szimbolikusság: az át-alakulás elmélete*. Irodalomtörténet, 1994. 1–2. sz., 18–33. old.; MENYHÉRT ANNA: *Kipányvázott lóuszok vára. Ismerősség és szimbólum Ady Endre költészetében (1906–1909)*. Iskolakultúra, 1998. 6–7. sz., 132–134. old.
- (11) A vers részletesebb elemzése: H. NAGY PÉTER: *Izotópiák játéka (Ady Endre: A fekete zongora)*. Szép literatúrai ajándék, 1998. 1. sz., 41–49. old.
- (12) A vers értelmezhetőségéhez: KORMOS MÁRIA: *Ady Endre: Az eltévedt lovas. = Az elemzés kalandjai*. Szerkesztette: BALASSA PÉTER–KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT. ELTE Esztétika Tanszék, Bp. 1985, 3–34. old.; MÜLLNER ANDRÁS: („*Az eltévedt lovas...*”). Irodalomtörténet, 1996. 3–4. sz., 461–477. old.; LŐRINCZ CSONGOR: *A retorika temporalitása. Az eltévedt lovas mint intertextus*. Iskolakultúra, 1999. 2. sz., 69–82. old.; SZIRÁK PÉTER: *Az olvasás „visszatérése”*. Iskolakultúra, 1999. 2. sz., 82–85. old.
- (13) E fejezethez: KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *Az „Én” utópiája és létesülése – Ady Endre avagy egy hatástör-*