

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

RADICS KATALIN

„ÓSDI, TELT SZÁJÚ PRÉDIKÁTOR” VAGY „ASSZONYOS,
KÓSSZA, KÖNNYES TRUBADÚR”?

Összehasonlító kísérletek Ady, Rilke és Hofmannsthal
költészetszemlélete és néhány verse között,
a *Vér és arany* című kötetrel a középpontban

Irodalomtudományi Doktori Iskola,
vezetője Dr. Kenyeres Zoltán DSc., egyetemi tanár
A XX. század első felének irodalma. A Nyugat és kora program,
vezetője Dr. Kenyeres Zoltán DSc., egyetemi tanár

A bizottság elnöke: Dr. Tverdota György DSc., egyetemi tanár

Hivatalosan felkért bírálók: Dr. Gintli Tibor PhD.

Dr. Lackfi János PhD.

A bizottság titkára: Dr. Kosztolánczy Tibor PhD.

A bizottság további tagjai: Dr. Pienták Attila PhD.

Dr. Földes Györgyi, Dr. Szénási Zoltán (póttagok)

Témavezető: Dr. Kenyeres Zoltán DSc., egyetemi tanár

Budapest, 2008.

Tartalom

Előszó	3. o.
I. Bevezetés. Közéletiség és esztétizmus	4. o.
II. Ady és a nyugat-európai irodalom. A modern vátesz	21. o.
1. Recepciótörténet	21. o.
2. Kortársak beszámolóí: mit olvashatott Ady?	35. o.
3. Ady a francia és franciául író belga írókról (1907-ig).	39. o.
A saját ars poetica megfogalmazása mások tükrében	
4. Ady és a német nyelvű irodalom	49. o.
Irodalom	54. o.
III. Ady, Rilke és Hofmannsthal költőszerepei.	58.o.
A kötet verseinek csoportosítása	
1. Az én és a világ közötti feszültség. Az Ady-próza a <i>Vér és arany</i> -ig	58.o.
2. Rilke és Hofmannsthal költőszerepei	74.o.
3. A Vér és arany versei – egy lehetséges csoportosítás vázlata	80.o.
Irodalom	84.o.
IV. A költő és az anya	85.o.
1. <i>Az anyám és én</i> : végzetmotívum és művészsors	87.o.
2. Az életrajzi anya – az anya szerepe az Ady-versekben	90.o.
3. Objektív és szubjektív líra – az én és az anya	93.o.
4. Rilke és az anya hiánya	97.o.
Irodalom	102.o.
V. Két impresszionista kép	104.o.
1. Problémafelvetés. Két út- két fejlődési modell	107.o.
2. <i>Párisban járt az Ősz</i> : élménylíra vagy tudatlíra	109.o.
3. Az ősz és az én	113.o.
4. Impresszionisztikus hangulat	114.o.
5. Hofmannsthal: Vorfrühling. Kora tavasz	121.o.
6. Összegzés	125.o.
Irodalom	128.o.
VI. Két modern haláltánc	131.o.
1. <i>Sírni, sírni, sírni</i>	134.o.

2. <i>Schlussstück</i>	139.o.
3. A modernség jellemzői a két műben	144.o.
Irodalom	147.o.
VII. A piros kert és a másik kert	149.o.
1. Ady: <i>Léda a kertben</i>	150.o.
2. Hofmannsthal: <i>Mein Garten</i>	156.o.
3. Összefoglalás	158.o.
Irodalom	160.o.
VIII. Két virág és két költő	161.o.
1. <i>Beszélgetés egy szekfűvel</i> . A költő és a publikum	162.o.
2. Rilke és a virág-motívum	168.o.
3. Rilke és a költősors	172.o.
Irodalom	176.o.
IX. Két uralkodó-modell: a kínai császár és a borozó magyar fejedelem	177.o.
1. Szubjektum és hatalom	181.o.
2. A kína-szindróma. A másik mint saját	186.o.
Irodalom	193.o.
X. Összegzés és kitekintés	194.o.
Irodalom	197.o.
Felhasznált irodalom	198.o.
Rövidítések	212.o.

Előszó

A disszertáció célja Ady költészetét egy kicsit más szempontból bemutatni, mint eddig történt. Az Ady-életműben oly szorosan összefonódott politika (közéletiség) és irodalom, hogy a kettőt nem lehet szétválasztani. Mégis, Ady hivatása az volt, hogy költő legyen, és minden más csak ezután következhetett nála a rangsorban. Ezt a magától értetődőnek tűnő állítást bontja ki a dolgozat, a következő felépítésben: három, általánosabb problémákat tárgyaló rész után összehasonlító műelemzések következnek, melyeket az előző részek voltak hivatva előkészíteni, szélesebb kontextusba ágyazni. Nem lineárisan halad előre a gondolatmenet, hanem inkább körkörösén: hasonló kérdések többször fölbukkannak egy-egy vers apropóján, csak más-más összefüggésben, mint például az én és a világ konfliktusa vagy élménylíra és tudatlíra, szubjektív és objektív költészet fogalmai.

Mivel a jegyzetelésnél az ú.n. Harvard-módszert követtem, ezért minden fejezet végén is található szakirodalom-lista, az adott rész olvasását megkönnyítendő. Ugyanakkor a sok Ady-cikk idézése nehezítheti az olvasást, azonban nem mondhattam le ezek beemeléséről, mert akkor a dolgozat az egyik igen lényeges elemét veszítette volna el.

Szeretném köszönetemet kifejezni mindazoknak, akik segítettek a disszertáció létrejöttében. Először is Koczás Sándor tanár urat illeti a hála, aki rengeteg türelemmel bevezetett az Ady kritikai kiadás munkálataiba, és aki disszertáció írására biztatott. Kenyeres Zoltán tanár úrnak köszönöm, hogy témavezetőmként végigkövette botladozásaimat és támogatta a munka előrehaladását. A Nyugat és kora PhD program hallgatóinak megjegyzései, kritikái szintén sokat segítettek. Herbert Zeman pofessor úr ismeretlenül is fogadott, és hasznos tanácsokkal látott el. Szeretném megköszönni továbbá az Országos Széchényi Könyvtár, a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, a bécsi Nationalbibliothek, Universitätsbibliothek és az egyesült államokbeli Free Library of Philadelphia dolgozóinak segítőkész hozzáállását. Külön köszönet illeti Bornemisza Csilla német-magyar tolmács és fordító barátnőmet, aki bármikor készségesen szállást biztosított bécsi útjaim során, és aki a német szövegek nyersfordítását ellenőrizte. Végül, de nem utolsósorban szeretném megköszönni családomnak a türelmet, melyet irántam tanúsított.

A szerző

Budapest, 2008. november 3.

I. Bevezetés. Közéletiség és esztétizmus

„A természettudományokkal szemben az irodalomértés területén aligha beszélhetünk a valódi újdonság lehetőségéről, inkább csak nézőpontok és hangsúlyok eltolódásáról, valamint régi kérdések állandó újrafogalmazásáról.” (Nemes Péter)

„Az emberhez kétségkívül annak a nyelvközösségnek az irodalma áll a legközelebb, amelyben felnőtt. De jaj annak a kutatónak, aki úgy bezárja magát anyanyelvének birodalmába vagy kultúrájába, hogy arról, ami azon kívül létezik, nem hajlandó tudomást venni.”

(Vajda György Mihály)

Ady Endre költészete valamilyen módon mindig kihívta a kor válaszait, és hatalmas mennyiségű szakirodalmat is írtak róla, így az irodalomtudós könnyedén elveszhet az írások és adatok halmazában, ugyanakkor nehezen válaszolhatja meg a kérdést, hogy hogyan lehet ma Adyról beszélni. Az Adyt kutatni szándékozó számára két út kínálkozik. Az egyik, hogy új, eddig nem ismert adatokat gyűjt össze Adyról, és ezeket értelmezi, illetve rendszerbe helyezi. Ilyen lehetne a tudományos Ady-életrajz megírása az Akadémiai Könyvtárban Vitályos László által összegyűjtött cédulák és egyéb, eddig fel nem kutatott adatok alapján. A másik, hogy megpróbálja új nézőpontból szemlélni Ady költészetét. Számomra ez a második út kínálkozott, számbavéve lehetőségeimet és érdeklődésemet.

Ady ma is jelenlévő, talán jelenlévőbb a köztudatban és az iskolákban, mint az irodalomtörténet-írásban¹, amely nehezen kérdez rá Adyra - bár műve nem marad teljesen visszhangtalan. Úgy látszik, hogy leküzdve Király István politikai koncepciójú Ady-képét a forradalmi költőről, és talán ellensúlyozandó azt, a magyar irodalomtörténet-írás manapság Ady magyar költészeti hagyományban való beágyazottságát hangsúlyozza (például Lőrincz 1999; Palkó, 2002; H. Nagy 2003), inter- és pretextuális kapcsolatokat keresve Ady

¹ Mára szinte közhellyé vált, hogy Ady költészete nem talál folytatást a mai magyar lírában, illetve hogy az ezredvégi irodalomtörténet-írás is nehezen kérdez rá erre az életműre. Ehhez lásd például Kulcsár-Szabó 1999; Kenyeres 2001; vagy Eisemann 2007. Kenyeres Zoltán Ady-monográfiájával kapcsolatban így nyilatkozott: „A posztmodern kor könnyebben talál megszólító szavakat Kosztolányihoz, mint Adyhoz. Éppen azért írtam meg könyvemet, hogy kísérletet tegyek az ő mai megszólaltatására.” (Kenyeres 2000, 218) Eisemann György a következőképp fogalmazza meg ezt a problémát: „A posztmodern korszakküszöbhez érve – a Babits-, Kosztolányi- vagy József Attila-kötődésekhez képest – kevésbé fedezhetők fel költészetének nyomai a magyar líra kiemelkedő teljesítményei között, miközben az életmű a korszak materiális kánonjának középpontjában maradt.” (Eisemann 2007, 690).

költőelődeinek és utódainak műveivel. Ezzel természetesen a magyar költészeti hagyomány folytonossága kap hangsúlyt, szemben az újító, új utakat kereső poétáról kialakult képpel. Nem vitatva ennek a koncepciónak az értékességét, érdekes nézőpont lehet az Ady korában, de máshol élő művészek műveinek az összehasonlítása az övéivel, mint ahogy ezt Kabdebó Lóránt (1999) is teszi a *Margita élni akar* című Ady-művel kapcsolatban.

A szakirodalomban kanonizálódott az a tétel, miszerint a nyugat-európai irodalomra az esztétizmus, a politikamentesség, a szép művészi formák keresése, míg a magyar irodalomra a politikához, közélethez kötődöttség, a nacionalista szemléletmód a jellemző, melynek következménye például a szubjektum túldimenzionálása (lásd például Johnston 1972; Kulcsár Szabó 1984, 151-153). Ez az ellentétpár több jeles irodalom- és kultúrtörténeti munkában megjelenik, kisebb-nagyobb fogalmi eltérésekkel.

Az amerikai William M. Johnston nagyszabású kultúrtörténeti műve, kívülről látva kultúránkat, az 1848-tól 1938-ig tartó csaknem százéves időszakot öleli föl, bemutatva a Duna-régió jelentős osztrák, cseh és magyar szellemi teljesítményeit². Johnston éles különbséget tesz az osztrák és a magyar gondolkodásmód között. Bécszet szerinte is az esztétizmus jellemzi, a Bécsről szóló rész főcíme is *Esztétizmus Bécsben* (Johnston 1992, 127-175). A magyar gondolkodásmódra ezzel szemben szerinte a „déliab-jelenség” a jellemző. Ez azt jelenti, hogy a magyarok vonzódnak a vágyálmokhoz, a valóságot torzán, rózsaszín szemüvegen keresztül szemlélik. Így saját nagyságukat felnagyítva látják, de például az uralmuk alatt álló népek szenvedéseit nem veszik észre. A jelenlegi állapotokat úgy dicsérik, mintha valamiféle utópia jött volna el, igyekeznek a legmodernebb technikai berendezéseket beszerezni, miközben a társadalom nagy része nyomorog. Johnston ezt az utópikus, „déliabos” gondolkodásmódot több tényezőre vezeti vissza. Az egyik, hogy Magyarországon 1848 és 1860 között kizárólag az írók azok, akik a nemzeti önérzetet fenntartják. A másik a magyar nyelv térnyerése, a nemzeti önérzet fenntartásával párhuzamosan. A harmadik pedig magában a nyelvben rejlik: a magyar nyelv túlságosan homályos, szemben a racionális franciával vagy némettel.³ A tipikusan magyar gondolkodásmódot kifejező írók közül Johnston Jókait emeli ki, aki nemzeti hőssé vált. Az, hogy egy író egyúttal nemzeti hős, sajátosan magyar vonás, és szembeállítható például Grillparzer és Stifter

² Bár címében csupán az osztrák népnév szerepel – *The Austrian Mind* –, de lényegében bemutatja az egykori Habsburg Birodalom és Osztrák-Magyar Monarchia cseh és magyar szellemi életét is. Talán ezért szerepel a mű címének német fordításában a ’Donauraum’ szó (Johnston 1992).

³ Ezen utóbbi megállapítással lehetne vitatkozni, hiszen a nyelvészek a mai napig nem tudják eldönteni azt a kérdést, hogy a nyelv mennyire határozza meg a gondolkodást, illetve hogy milyen a nyelv és a gondolkodás viszonya. De mivel céltom nem nyelvészeti vita indítása, ezért most figyelmen kívül hagyom ezt a problémát.

politikamentességével. Míg Magyarországon elvárták, hogy az író politikailag tevékenykedjen, s ezért ünnepezték is, addig Ausztriában a publikum egyszerre szerette és gyűlölte az íróit (ez a német *Haßliebe* kifejezéssel írható le.) Míg a bécsi kultúrára a halálkultusz, a halál esztétizálása a jellemző, és Johnston bőven ír is Albert Ehrenstein (1886-1950), Richard Beer-Hofmann (1886-1945), Italo Svevo (1861-1928) vagy Arthur Schnitzler (1862-1931) haláltémájú műveiről (Johnston 1992, 178-183), addig a magyar kultúrát Johnston szerint elsősorban a politika érdekli. 1900 után Johnston szerint a vita Jókai imitálói és Ady között zajlott. Johnston Adyt kozmopolitának nevezi, aki a magyar irodalmat német és francia hatások által gazdagította. Ezeket a hatásokat azonban Johnston nem elemzi részletesebben. Johnston megállapításai közül témám szempontjából különösen kettő érdemel figyelmet. Az egyik, hogy Johnston az osztrák esztétizmust állítja szembe a magyar politika-telítettséggel, és ezt a magyar sajátosságot a szabadságharcot követő évekre vezeti vissza, tehát jóval Ady kora előttre. A másik, hogy Adyt éppen e sajátosan magyar szemlélettel szembeállítva mutatja be, aki kozmopolitaként külföldi hatásokat szív magába, és aki körül a Nyugat csoportosul. Anélkül, hogy kritikával illetné Johnston, annyit mindenesre megállapíthatunk, hogy ő – Kulcsár Szabóval és Hanákkal ellentétben – Adyt nem a közéleti költészet megtestesítőjének, hanem épp ellenkezőleg, a költészet és politika összefonódását megtestesítő irányzat ellenpólusaként látatja.⁴

Johnston után tizenhat évvel Hanák Péter a századforduló bécsi és budapesti társadalmát és kultúráját hasonlítja össze (Hanák 1988). *A kert és a műhely* című művében a bécsi kultúrát esztétikai kultúrának nevezi, a budapestit viszont társadalmi töltésűnek, és a Kert illetve Műhely képével jellemzi őket. Ez az ellentétpár hasonló Johnston esztétikai kultúra-politikai töltésű kultúra oppozíciójához. A két kultúra merőben eltér egymástól, csupán egy ponton, a saját halál követelésében találkoznak (Hanák 1988, 63-81). Hanák Péter, mint ahogy Carl E. Schorske is, arra kérdez rá, hogy hogyan jöhetett létre ilyen szellemi virágzás a századfordulón. Hanák bonyolultnak látja a kérdést, szerinte több tényező együtthatásával lehet csak magyarázni az ilyen bonyolult folyamatokat. Az egyik ilyen tényező lehet az osztrák liberalizmus válsága: „A külvilág egyre félelmesebbé, a liberális-nacionalista világkép egyre halványabbá vált, egy évszázados európai értékrend devalválódott.” (Hanák 1988, 131). Politika és kultúra összefügg tehát: a liberalizmus válságba került, szélsőséges politikai mozgalmak váltak meghatározóvá, mint a nacionalista agitáció vagy a szocialista mozgalom. Ezekkel az osztrák értelmiség nem tudott azonosulni,

⁴ Megjegyzés: ez az irányzat, bár Johnstonnál kimondatlanul, de a magyar szakirodalomban népnemzetinak nevezett irányzattal azonosítható.

és mivel számára elsődleges érték volt az autonóm személyiség, ezért nem maradt más lehetősége, mint a kivonulás, a szecesszió. Tehát az értelmiség eltávolodott a közélettől, „kivonult” valóságos vagy virtuális lelki kertjébe. Budapesten más volt a helyzet: itt a közélet felé fordult az értelmiség. Hanák három fontos különbséget állapít meg Bécs és Budapest társadalmi struktúrája és szellemi alkata között. Az egyik, hogy az osztrák identitás a német birodalom árnyékában elbizonytalanodott, míg a magyar identitás alapvetővé vált. A másik, hogy Magyarországon még sokkal inkább érezhetőek voltak a feudalizmus maradványai, mint Ausztriában. A magyar értelmiség ezzel az elmaradottsággal nézett szembe. A magyar polgárság soha nem volt tényleges részese a politikai hatalomnak, hanem elfogadta az arisztokrácia és a dzsentri vezető szerepét, így nem volt honnan kivonulnia. Harmadjára, míg az osztrák polgári értelmiség a Kertbe menekült, addig a magyar értelmiség számára a közéleti részvétel jelentette a nemzeti azonosulás teljességét, számára a művészet is közéleti tett volt. Így tehát a Kert lehet az osztrák, míg a Műhely a magyar szellemi élet jelképe: „Ennek a tette kész kultúrának nem lehetett színtere az ezoterikus Kert, hanem csakis a Műhely, a kollektív munka otthona, akár szerkesztőségnek, akár egyletnek nevezték, akár kávéháznak. A századvég válságát a bécsi magasértelmiség belülről, a legsajátabb osztrák és ezen túlmenően: emberi válságként élte át – a pesti viszont egy tőle idegen, ellenséges, fejlődésrekesztő világ epedve várt pusztulásaként.” (Hanák 1988, 136)⁵. Ugyanakkor Hanák említi azt is, hogy a modern mozgalmak mindkét fővárosban közel egy időben indultak, csak éppen mást értettek modernség alatt. 1890-ben szerveződött a *Das junge Wien*, Hermann Bahr és Hugo von Hofmannsthal körül, s ugyanekkor indult meg Budapesten *A Hét*. De míg a bécsiek szemében a belső pszichébe való alámerülés volt modern, addig nálunk a nép-nemzeti epigonizmus meghaladása és az európai mintákhoz való fölzárkózás számított annak. A bécsi fiatalok szimbolikus létszíntere a Kert volt, ami sokszor saját magát jelentette, tehát a természet egy elzárt darabját, sokszor a magány, a visszavonulás tere, vagy a nagyváros ellentéte. Hanák utóbbi esettel kapcsolatban Rilkére utal. A kert ugyanakkor gyakran színpad, mint például Hofmannsthal Schnitzler Anatoljához írt prológusában. A bécsi kultúrára a látszat és valóság felcserélhetősége, az álom fontossága, élet-halál folytonossága, a szecesszió szépségkultusza a jellemző, s legfontosabb sajátossága látszat és valóság viszonyának újraértelmezése. A halál kiemelt jelentőséget kap, de ez a halál nem félelmetes halál, hanem átesztétizált halál, mint például a fiatal Rilkénél láthatjuk, *Az áhítat* könyvében (1905), vagy

⁵ Hanák megállapításának ellene lehetne vetni, hogy a bécsi kávéházi kultúra a korban virágzott, és a kávéház Bécsben is az írók kedvelt találkozási helye volt, így a híres Café Griensteidl vagy Café Central. Viszont az igaz, hogy az írók itt nem közéleti kérdésekről vitatkoztak. Ehhez lásd például Johnston (1992 130-135).

Hofmannsthal *A balga és a halál* (1893) című drámájában, ahol Claudiot, a főhóst vezeti a szelíd hegedűs képében érkező saját halál. Néhol nem csupán halál és esztétika, de halál és erotika is összekapcsolódik, mint ahogy a századforduló Salome-reneszánszában ez tetten érhető. Ugyanakkor Hanák észreveszi, hogy a bécsi kultúrában észlelhető műhelyteremtő törekvés is, így például az iparművészetben a Wiener Werkstätte, az irodalomban a Hermann Bahr nevével fémjelzett irányzat, az 1898-ban alapított Ver sacrum-hoz tartozó művészek. Sőt, Hofmannsthal esetében is kimutatható az a tendencia, miszerint ő a lírai szakasza után egyre inkább társadalmi problémák felé fordul. De ezek a törekvések nem valósultak meg, a bécsi esztétizmus nem tudta a magas kultúra és a tömegek közti határt eltörölni. (Zárójelben kínálkozik a kérdés: Ady költészete eltörölte-e ezt a határt? Hiszen Magyarországon alig volt és van költő, akit annyiszor vádoltak volna érthetlenséggel. Egyébként maga Ady is tisztában volt a művész és a tömeg közötti szakadék mélységével.)⁶ A budapesti értelmiség viszont kávéházakban jött össze, és központi témájuk az ország elmaradottsága volt, aminek Ady a magyar Ugar elnevezést adta. Az elmaradottság élménye a társadalom feudális elemekkel átszőtt struktúrájából és a magyar szellemi elit erős nemzeti identitástudatából eredt. Az európai szimbolizmus és szecesszió jóval korábbi nagy témái nálunk a háború előtti évtizedben honosodtak meg. (A fő téma a magány, és az ebből következő elvagyódás, menekülés.) A közönség dzsentri-szellemű volt, s mindenre hamar ráütötték az „erkölestelen” és „magyartalan” bélyeget. Hanák lényeges megállapítása, ami Adyt is érinti, hogy a „Nyugat nemzedéke az azonossági zavarokat nem a nemzeti közösségből való kivonulással, hanem az odatartozás, az azonosságtudat radikalizálásával, egy új nemzeteszmény megformálásával oldotta meg. Ez valamennyiüknél antif feudális volt, önvizsgáló és kritikus, és a népre alapozott.” (Hanák 1988, 157). Valóban, Ady is szűkösnek érezte a hazai állapotokat, s többször megfordult a fejében, hogy Párizsban fog élni, de végül mindig visszatért. Az eddig inkább negatív összehasonlítás akkor vált pozitívvá, amikor Hanák a közös motívumokról beszél. Ilyen a magány, a bűn és a halál. Míg Johnston (1992, 179) úgy gondolja, hogy a halálról való elmélkedés különösen a bécsi impresszionizmusra jellemző, és az esztéta beállítottság része, s ezt szembeállítja magyar politikai érdeklődéssel, addig Hanák épp a halálmotívumban látja azt a pontot, mely összeköti a két kultúrát. Halálvágy, halálerotika, önpusztítás – Ady kedvelt témái is. Hanák külön fejezetet is szentel a halálnak, *A halál Budapesten és Bécsben* címmel. Ennek fő mondanivalója, hogy a halálról alkotott kép a századfordulón sokat változik, a társadalmi jelentőségű halál felől a hangsúly az egyéni halál

⁶ Erről azonban majd az Ady és a nyugat-európai irodalom kapcsolatát (45-49.o.) illetve az Ady prózai írásait vizsgáló részben lesz szó (59-75.o.).

felé tolódik. S bár a budapesti és bécsi kultúra különbözőségét ez nem befolyásolja, de ezen a ponton találkoznak: mindkettő eljut a saját, egyéni halál követelésének gondolatához. A dolgozat ezen a ponton kapcsolódik Hanák gondolatmenetéhez: amikor a budapesti Ady, a bécsi Hofmannsthal és a prágai születésű Rilke műveit hasonlítom majd össze, akkor a halálmotívum központi jelentőségű lesz, mert előfeltevésként elfogadhatjuk Hanák megállapítását, és feltehetjük, hogy hármójuk művészete leginkább ezen a ponton fog összekapcsolódni. Ugyanakkor Hanák tézisei – mint minden tézis – leegyszerűsítésekből jönnek létre, ezért törekedni szeretnék ezeknek a téziseknek a finomítására.

Kenyeres Zoltán nem esztétizmus és közéletiség, hanem esztétizmus és etika hol ellentétes, hol egymástól szétválaszthatatlan fogalmaival dolgozik, ahol az etika tágabb fogalom, mint a közéletiség, de néhány ponton, mint látni fogjuk, találkozik is vele. *Etika és esztétizmus* című művében több tanulmányban részletesen foglalkozik e fogalmak szétválásának és kapcsolódásának bonyolult folyamatával. Kenyeres (2001) úgy látja, hogy a két fogalom konfliktusa meghatározó a 19. század utolsó harmadának illetve a 20. század elejének euro-amerikai művészetében, a klasszikus modernség korában. Ennek példája Thomas Mann *Fiorenza* című dramatizált formában írt novellája, melyben a két elvet a két főszereplő és környezete testesíti meg: az egyik oldalon áll Lorenzo de Medici és környezete, akik a szépségelvet hirdetik, a másik oldalon pedig Savonarola, a testi mivoltában csúnya szerzetes, aki az erkölcs prédikátora, és megveti a művészeteket. A dramatizált novellában azonban a szépség és erkölcs ellentétpárhoz csatlakozik egy harmadik fogalom: a politika. Ugyanis Savonarola (Girolamo testvér) prédikációival megszerzi a firenzei emberek szimpátiáját, és mint kiderül, végső célja a Firenze feletti hatalom átvétele a Mediciektől. Úgy tűnik, ez sikerül is neki: a Lorenzo de Medici halálos ágyánál folytatott beszélgetés vagy inkább gyónás folyamán Girolamo testvér ahhoz köti Lorenzo feloldozását, hogy mondjon le Firenzéről, mindarról a szépségről, amit felépített. Lorenzo ezt nem tudja megtenni, a beszélgetés az ő halálával végződik, Girolamo testvért pedig szólítja a tömeg. Az erkölcsprédikátor végső célja tehát tulajdonképpen nem etikai (a tömeg megtérítése), hanem politikai (a hatalom megszerzése). Thomas Mann a *Fiorenza* című művét később maga is interpretálta, 1918-as, *Egy apolitikus ember elmélkedései* című esszékötetében. Thomas Mann itt arról ír, hogy a századforduló hatalmába kerítette a művészetet és szépséget, s a *Fiorenzát* azért írta meg akkor, hogy leleplezze, szatirizálja ezt. Az esszékönyv megírásának idején viszont már éppen a morál – a politikával átítatott morál – volt túlsúlyban. De a kérdés bonyolultabb annál, mintsem azt állíthatnánk, hogy Thomas Mann a századfordulón az esztétika túlradásával, majd az első világháború alatt a moralizáló irodalommal fordult volna

szembe. Az esszékötetben megrajzolt típus, a civilizációs irodalmár típusa ugyanis nem egyszerűen a politikából, hanem éppen inkább az esztétizmusból eredeztethető. Erre a típusra nem a mélyebb moralizáló gondolkodásmód jellemző, hanem egy felszínes erényszellem. A civilizációs irodalmár az esztéta és a moralista típusa között helyezkedik el. A civilizációs irodalmár típusán kívül három más típust is megkülönböztet Thomas Mann: a tiszta esztéta típusát (erre példa Baudelaire), a tiszta moralista típusát (erre példa Tolsztoj), és egy negyedik típust, amit nem nevez meg pontosan, csak körülír. Erre a negyedik típusra lehet példa Conrad Ferdinand Meyer svájci költő. A két típus közötti különbséget Kenyeres Zoltán így írja le: „a civilizációs irodalmár moralizáló-politikai eszméket hirdet, a Meyer-típusnál a szöveg egész beállítódásával, állásfoglalásával sugalmaz erkölcsi magatartást, ami nem köthető a szöveg egy-egy helyéhez, tételes mondatokhoz, nem tematizálódik a szövegben.” (Kenyeres 2001, 161). Ez a negyedik típus a lényeges Kenyeres gondolatmenetében, mert a Nyugat korszakának gondolkodásmódja ehhez köthető, vagyis etika és esztétizmus egymásra találásához. Az etika-esztétizmus fogalom párral tehát Kenyeres Zoltán szerint jól le lehet írni ezt a kort, viszont a Nyugat és a modernség összekapcsolása szerinte megalapozatlan, hiszen a kor nyugat-európai áramlataihoz képest a folyóirat szemlélete nem volt modernnek mondható, csak azt fogadta be, ami szimbolizmustól a preexpresszionizmusig terjedt, az ezen túlmutató dolgokat már elutasította (Kenyeres 2001, 152). Sokkal inkább az etikai esztétizmus vagy etizáló esztétizmus fogalmával írható le. Fontos az is, hogy létezik aetizáló esztétizmus is, ilyen volt többek között a Carl E. Schorske által epimétheuszi kultúrának nevezett bécsi kultúra. A Nyugatban az etizáló esztétizmus két pólusán Móricz és Kosztolányi helyezkedett el, s köztük foglalt helyet Ady és Babits. Tehát Kenyeres Zoltán is szembeállítja egymással a budapesti és a bécsi kultúrát, csak ő nem közéletiség és esztétizmus, hanem etizáló illetve aetizáló esztétizmus ellentétpárjában gondolkodik. Ez a megkülönböztetés finomabb és találhatóbb az eddigiéknél, az Adyról kialakult képbe mára azonban annyira beleépült a közéleti telítettségű, a társadalomváltoztatás szándékával fellépő poéta arculata, hogy dolgozatomban célszerűbb a szűkebb „közéleti” kategóriát használnom, habár egyik célom éppen azt megmutatni, hogy ez a kategória mennyire problematikus.

*

Az előbbieken felsorolt művek kérdések sokaságát vethetik fel. Valóban olyan élesen szembenáll-e egymással a bécsi és a budapesti kultúra és irodalom, hogy egyáltalán nem léteznének közös vonások? Ez ellentmondana annak a tételnek, miszerint egy-egy kulturális és irodalmi régió közös jellegzetességekkel rendelkezik. Vagy a Kenyeres Zoltán által is emlegetett Bécs-Budapest-Prága háromszög (Kenyeres 2001, 24) mégsem képezne közös

régiót? Ezt senki sem állítaná. Kelet-Közép-Európa egy egységet képez, amely perifériális helyzetben van Nyugat-Európához képest, s az itteni művészek kevésbé egymásra figyeltek, mint inkább a centrum, a fő áramlat felé. A magyar és az osztrák irodalom is elsősorban a franciáktól tanult. Ilyen értelemben tehát nem csodálkozhatunk, ha viszonylag kevés a közvetlen hatásáramlás a régióon belül. Ezért kevésbé a közvetlen hatásokat érdemes vizsgálni, mint inkább párhuzamos tendenciákat. Egy másik probléma, ami felmerül, hogy az esztétizmus-közéletiség ellentétpár a Budapest-Bécs viszonylatban jelenik meg (Hanák), vagy még általánosabban a magyar- nyugat-európai szembenállást jelzi. Hiszen létezik egy másik oppozíció, amelyik a magyar szakirodalomban nem vagy ritkán nyer említést, és ez a osztrák-német kontra francia-angol szembeállítás. Ne feledjük, hogy Nyugat-Európa felől Bécs is Kelet-Európának számít, az európai irodalom sem egységes. Az osztrákok is saját identitásukat keresik az európai irodalmon belül, és ez az identitás éppen a nyugat-európai irodalomtól való különbözőségben írható le. Vagyis nem moshatjuk egybe a magyar irodalom-nyugat-európai irodalom és a magyar irodalom-osztrák irodalom ellentétpárokat. Kérdés, hogy ami megkülönbözteti az osztrák irodalmat a nyugat-európaiktól, az ugyanakkor a magyar irodalmat is megkülönbözteti-e a nyugat-európai irodalomtól. Erre a kérdésre a dolgozat Hofmannsthalról foglalkozó része fog választ keresni (127-128). Harmadik, nem elhanyagolható probléma, hogy valóban egységesen lehet-e az esztétizmus címkéjét a századfordulós osztrák irodalomra alkalmazni. Mindenesetre annyi már most megállapítható, hogy ebben a kérdésben nem egységes a szakirodalom álláspontja, nem mindenki ért egyet az előbbieken említett szerzőkkel, akik a századfordulós osztrák kultúrát kizárólagosan az esztétizmus képviselőjének tartják. Jost Hermand (Hermand 1972, 15) például úgy látja, hogy a századfordulón több irányzat versengett egymással, így előbb a naturalizmus, majd az impresszionizmus, szimbolizmus, dekadencia, Jugendstil, újromantika, újklasszicizmus. Szerinte az 50-es évek politikamentes korszakában kezdték az 1900-as éveket az esztétizmus, formalizmus felől nézni, mivel a korszakban a politikai és szociális kérdések érdektelenné váltak (Hermand 1972, 16). Hofmannsthal *Lord Chandos levelét* „halálra idézték”, kitalálták a modernség elnevezést, ami minden konkrétságot nélkülöz, és Hofmannsthal, Rilke, George versei váltak a korszak paradigmikus alkotásaivá. De ez Hermand szerint, akinek láthatólag szívügye a naturalizmus, nem az 1900-as évek korszakából, hanem az interpretáló korszak szemléletmódjából következik. Jens Rieckmann szintén nem látja problémamentesnek az esztétizmus kategóriáját. Az ő véleménye (Rieckmann 1985, 83), hogy a Hofmannsthalról kialakított képet Hermann Bahr korabeli kritikája befolyásolta, aki így írt róla: „amit [Hofmannsthal] megérint, az mind kellemmé, bájjá és szépséggé változik.”. Ezt a képet vitte

tovább aztán a kritika. Rieckmann szembesíti ezt a Hofmannsthal-esszéekkel, és megállapítja, hogy Hofmannsthal nem képviseli kritikátlanul sem az esztétizmust, sem a dekadenciát vagy impresszionizmust, hanem mindegyikhez kritikusan áll hozzá (Rieckmann 1985, 110). Schnitzlerrel kapcsolatban pedig tagadja, hogy ő l'art pour l'art művész lenne, hanem az Anatol-ciklust úgy fogja fel, hogy az egy problematikus karakter elemzése etikai szemszögből, és Musilra hivatkozik, aki Schnitzlert moralistának nevezte (Rieckmann 1985, 155). Herbert Zeman Jost Hermandhoz hasonlóan többféle tendenciát különböztet meg, időrendben: a realista (1800-as évek második fele), az impresszionista (századforduló) és az expresszionista (1910 körül) irányzatot, de szerinte az 1900-as évekre az impresszionista-illuzórikus tendencia a jellemző (Zeman 1989, 1-49). Ez a néhány kiragadott példa azt hivatott bizonyítani, hogy van olyan nézőpont, mely szerint az etikai érdeklődés része a bécsi kultúrának. Kérdés, hogy az etikai érdeklődés mellett létezik-e közéleti típusú érdeklődés is a korabeli osztrák irodalomban?

Az előbbiekkal összefüggésben további (és a dolgozat szempontjából legfontosabb) kérdés, hogy amint az osztrák költők nehezen szoríthatók be csupán az esztéta szerepébe, úgy a vátesz-szerepet is vállaló Ady beszorítható-e ebbe az egyetlen szerepbe? Amikor az Ady által felvett szerepekről, s különösen a vátesz-szerepről beszélek, akkor előfeltevésként megengedem, hogy Ady nem csupán lírai műveiben, de prózai írásaiban is intenzíven, sőt tudatosan foglalkozott ezzel a költőszereppel. Nem mondhattam le tehát a prózai cikkek vizsgálatáról sem, márcsak azért sem, mert a prózai művek nagy segítséget jelentenek a líra megértésében is. Ha Ady gyakran vállalta is a próféta szerepét, kérdés, hogy ezt romantikus értelemben tette-e? Tehát hogy az Ady-féle „váteszség” ugyanolyan-e, mint például a Petőfi-féle? Kérdés továbbá, hogy Ady „közéletisége” és „egocentrizmusa” mennyire a költő műveiből olvasható ki, és mennyire a kritika hagyománya? Hiszen az Ady-recepció soha nem volt politikamentes. Ezt már 1929-ben Vajthó László megfogalmazta: „Az Ady-költészet megvitatása nemcsak esztétikai harc, hanem politikai tetemrehívás is. Arról folyik a szó, hogy *melyik párt, melyik tábor szereti jobban a hazáját*, melyiknek van jobb ízlése stb. Vagyis: ki igazabb folytatója a hagyománynak.” (Vajthó 1929, 3). Az Ady-recepció hagyományától elrugaszkodva Eisemann György *A magyar Ugaron* című verssel kapcsolatban úgy látja, hogy még ez az általában közéleti mondanivalójának interpretált költemény is „nagy távolságban [van] a merő közéleti átkozódás retorikájától.” (Eisemann 2007, 693).

Előfeltevés, hogy Ady esetében a vátesz-szerep sokkal összetettebb, mint a romantikus hagyományban volt, és hogy Ady költészetében a dominánsnak tűnő közéleti vonal mellett él a tiszta művészet felé fordulás vágya is. A legszeccsessziosabb és

„legesztétistább” Ady-kötet a *Vér és arany*. Ha tehát Ady költészetét az esztétistának tartott Rilke és Hofmannsthal művészetével szeretném összehasonlítani, akkor erre a célra ez a kötet kínálkozik leginkább. A *Vér és arany* időszakában véleményem szerint többféle alaptendencia élt együtt Ady költészetében, melyek közül kettő élesebben megragadható: egyrészt vágyakozás a nyugati költőideál megvalósítására, másrészt a vállalt prédikátori szerep⁷. Ezt a kettősséget például *A magyar messiások* ciklus *Egy csúf rontás* és *Szent Margit legendája* című verseiben követhetjük nyomon (s erre utal a dolgozat címe is): az előbbiben a szépség után vágyakozó költő tragédiáját olvashatjuk, aki mégis – valamiféle ősi átok hatására – úgy dalol, mint egy „ósvi, telt szájú prédikátor”. Az utóbbiban pedig Szent Margit sorsa az, hogy hiába várja nyugatról az „asszonyos, kósza, könnyes trubadúrt”. A két költői önarckép példázza Ady sorsát: a be nem teljesülő vágyat az után a költészet után, amelyik kifinomult, nőies, a tiszta szépséget megragadni kívánó. Bár ez a vágy csupán kívánság maradt, mégis, Ady költészetében él ez a teljesen soha kibontakozni nem tudó tendencia is, melyet éppen az osztrákokkal való összehasonlítás során igyekszem majd megragadni. Ebben egyik vezérfonalam Schöpflin Aladár axiómája lesz, miszerint Ady célja nem a politikai küzdelem, hanem „a magyar irodalomnak a nyugati nagy irodalmak színvonalára emelése volt.” (Schöpflin 2005, 93).

*

Az ilyen összehasonlítások során nem alkalmazhatók a pozitivizmus hagyományos összehasonlító módszerei, (így a tárgy történet, forráskutatás, hatáskutatás), melyek az Ady és a francia irodalom kapcsolatát feltáró művekben hatékonyak voltak (az összehasonlító irodalomtudomány módszereinek történeti áttekintését lásd például Vajda György Mihály 1962), és melyek egészen a 60-as évekig jellemezték is az összehasonlító irodalomtudományt. Ott fel lehetett tární, hogy például Baudelaire milyen módon hatott Adyra, mert ez a hatás már csak az átköltések miatt is nyilvánvaló volt. A korabeli osztrák költészet ilyen értelemben nem hatott Adyra, így a hatások illetve a hatásbefogadás módjai feltárhatatlanok lennének, tekintve hogy nem léteznek. A szellemtörténeti hagyomány több segítséget nyújthat, amikor a paralellizmus fogalmával dolgozik, és a korszellem megnyilvánulásait keresi különböző művekben. Ugyanis feltehetjük, hogy azonos korban, közel egy időben keletkezett művek

⁷ Ezt az ellenétet látja Ady lírájában Krleža is. A magyar politikai realitás ugyanis politikai aktivitásra ösztönözné a költőt, ugyanakkor a francia impresszionista stílust ő hozza be Magyarországra: „S a tények ilyen helyzetében nyugatosnak, impresszionistának, dekadensnek, lírikusnak lenni, rimbaudi és verlaini elragadtatásban élni egy magánhangzó színárnyalatának istenítéséért, annyit jelent, mint ellentétben állni nemcsak a tényleges helyzettel, hanem saját magunkkal is.” (Krleža 1957, 12).

között hasonlóságokat találhatunk, még akkor is, ha egymástól távol keletkeztek, nemhogy ha egy országban, a Monarchiában. A 30-as években kialakult Közép-Európa- és magyarságtudomány gondolkodásmódja szintén nem áll távol a dolgozatétól, hiszen az az egy régióban élő népek kultúrájának közös vonásait keresi. Az 1990-es években ez a gondolat régió kutatás néven lett népszerű (Vajda György Mihály 2000, 124). Fried István hármas fokozatú rendszerről beszél (Fried 1997a), ennek részei a nemzeti irodalom, az irodalomközi együttes (vagy regionális csoport) és a világirodalom. De a dolgozat nem kötődhet szorosan a régió kutatáshoz sem, hiszen például Rilke nehezen lenne egy régióhoz köthető, Európa-polgár volt inkább, mint csupán Prágához kötődő művész. Ďurišin tipológiája (Ďurišin, 1968), miszerint megkülönböztethetünk genetikai és tipológiai jellegű hasonlóságokat, csak látszólag segíthet: eszerint Ady és az osztrák irodalom kapcsolatában nem genetikai, hanem tipológiai hasonlóságokat kereshetnénk, melyek elsősorban a társadalmi-politikai kontextusból származnának. Azonban a társadalmi-politikai kontextus az osztrák-magyar viszonylatban sok szempontból eltérő, így nem biztos, hogy a hasonlóságok alapja lehet. Fried (1997a) más módszertani támpontot ad. A Monarchia irodalmaira a nyelvkrízis, az individuum fenyegetettsége miatt felmerülő identitásválság, nemzeti és vallási meg hasonlottságok jellemzők, melyek Fried szerint a következőképp elemezhetők: pszichoanalízissel, illetve a praetextusok számbavételével, és ezután az irodalmi korszak idézet- és alluziórendszerének kibontásával. A disszertációban erre is lesz egy példa, ha nem is vonul végig az egész munkán: Ady és Rilke szövegeiben közös praetextusokra lelhetünk, elsősorban ilyenek a haláltánc-költészet elemei. Ady, Hofmannsthal és Rilke szövegei között azonban nehéz lenne alluziók rendszerét felállítani.

Nem mondhattam le a hagyományos motívum és téma kifejezésről, melyek egyrészt avítnak tűnhetnek, másrészt nehezen definiálhatók. Az összehasonlító irodalomtörténetírás kezdeteitől fogva egyik legfontosabb területe a téma- és motívumtörténet, amit modernizálni lehet (például a foucault-i diskurzuselmélet bevonásával, lásd Angelika Corbineau-Hoffmann 2000, 243; illetve a hermeneutika felől, vagy a strukturalizmus és újstrukturalizmus felől, amelyik a mítoszok, mondák, mesék struktúraelemzésében hasznosítja a motívum fogalmát, lásd *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 2001, 1483) de teljesen elhagyni nem. A problémát bonyolítja, hogy a különböző nemzeti irodalomtörténetek különféleképp határozzák meg téma, motívum és anyag fogalmát. A német irodalomtörténet-írás az előbb említett hármasságra épül (vesd össze Angelika Corbineau-Hoffmann 2000, 121). Téma az, amiről a szöveg szól, ami a tárgya, az irodalmi mű tartalmi szintjét értik ezalatt, ami természetesen szorosan összefügg a poétikai megvalósulás mikéntjével is. A foucault-i értelemben vett

makroszövegeknek is van témájuk, ezáltal kötődnek egymáshoz. A recepciótörténet- vagy az imagológia sem dolgozhat témák nélkül, hiszen a recepció is tartalmakra vonatkozik, és az auto- és heteroimázsok is a szöveg tartalmaiként jelennek meg. A téma lehet tehát a központi fogalom, amely azonban alfogalmakra, kisebb egységekre osztódik: ilyen a motívum, amely a téma megvalósulása egy konkrét szituációban, a legkisebb önálló tartalmi elem. A motívum a legkisebb, legegyszerűbb tartalmi elem, amelyik a diskurzus menetét előreviszi (Angelika Corbineau-Hoffmann 2000, 124). A motívumok a szövegben, vagy különböző szövegek sokaságában visszatérnek. Míg a motívumot a funkciója alapján lehet definiálni, addig az anyag egy adott cselekvésstruktúra, egy történet például. Az anyag nem feltétlenül irodalmi: lehet a mítoszban, egy bibliai történetben, vagy egy mindennapi történetben gyökerező. Az összehasonlításnak mindenesetre alapja lehet a közös téma, motívum vagy anyag, de oly módon, hogy a téma sosem önmagában érdekes, hanem a megvalósulás módjában. A helyzetet bonyolítja, hogy az angolszász irodalomtudomány általában nem különbözteti meg a téma és az anyag fogalmát, vagy hogy Raymond Trousson például éppen megcseréli téma és motívum fogalmait (Angelika Corbineau-Hoffmann 2000, 135). Mindezen terminológiai zűrzavar ellenére a motívum kifejezést használni fogom az összehasonlításunk során. Indokom többféle: egyrészt nem helyettesíthető kifejezésről van szó, mely nélkül egyáltalán nehéz irodalomról beszélni, másrészt az Ady-kutatás szorosan összefonódott a motívumkutatással, mert Ady motívumokra építette köteteit. A kritikai kiadás Koczás Sándor-féle hagyománya ezen alapul, a kritikai kiadás „keletkezéstörténet” rovata általában inkább valamiféle motívumtörténet. Ennek az eljárásnak a helyességéről lehet vitatkozni, de arról már kevésbé, hogy a gyakorlati összehasonlítás során előrevisz, hogyha közös témákat, motívumokat találunk. Motívum alatt tehát a hagyományos értelemben a legkisebb önálló tartalmi egységet értem, mely visszatérhet egy művön, egy cikluson, egy kötetben, egy életművön vagy éppen több költő egyébként eltérő művein belül. (Nem csupán az Ady-szakerődalom nem mondott le a motívum szakkifejezés használatáról, de sok más, a századforduló irodalmával foglalkozó munka sem, lásd például Szendi 2000.) Ugyanakkor nem klasszikus motívumkutatást szeretnék végezni, hanem a hasonló témák, motívumok ürügyén világlátásokat, költőszerepeket, nyelvszemléletet, szubjektumszemléletet összehasonlítani.⁸ Ezek közül a költőszerepek és a szubjektum megjelenési formáinak a vizsgálata a legfontosabb (az egyik összefügg a másikkal). Előfeltevésem, hogy az Ady-vers énközpontúsága pontosabb leírásra

⁸ Fried István is hasonló javasol, szerinte azonos motívum- vagy tárgy ürügyén „egymáshoz viszonyított művészet-, személyiség-, vagy akár nyelvfelfogásokat” lehet vizsgálni (Fried 1997b, 134).

szorul, s nem csupán egyértelműen kinyilatkoztató jellegű a versbeli én⁹. Analógiákat, de eltéréseket is keresek: Odorics Ferenc egyenesen azt állítja, hogy bármely két mű között lehetséges az összehasonlítás, ha egyetlenegy közös pontot találunk (Odorics 1987, 28). A dolgozatban reményeim szerint az összehasonlított versek között egynél több közös pont lesz található, de ugyanilyen fontosnak gondolom a különbségek feltérképezését is, és ezek megértésére törekszem. Az összehasonlítások középpontjában mindig Ady áll, az ő költészetének megértéséhez szeretnék közelebb jutni.

Az eklekticizmus jellemzi a dolgozatot, mindenhol a célnak megfelelő módszert igyekeztem választani, és elsődlegesnek az irodalmi műalkotást tekintettem. A közismert kuhni elmélet szerint az irodalomtudomány még nem alakult valódi tudománnyá, preparadigmatikus állapotban van, így nincs egységes módszertan, csak módszertanok vannak, melyekből a célnak megfelelően szabad válogatni. Horváth Iván (1992) hitvallását követem, miszerint a kutatónak „nem érdemes választania az eszmények közül, de az egymásnak bizony ellentmondó eszmények egyeztetésével sem érdemes kísérleteznie. Legyen az irodalomtudós öntudatos pogány többistenhívő! Az eklekticizmus bölcsességét hirdetem: vizet és bort egyaránt prédikálok.“ (Horváth 1992, 57). Egy módszer azonban végigvonul az egész dolgozaton: ez az Ady-próza következetes segítségülhívása a versértelmezések során. A versértelmezéseket az Ady-cikkekből vett részekkel igyekszem alátámasztani, illetve az Ady esztétikai nézeteiről szóló összefoglaló szándéka szerint segítséget, alapot nyújt a versértelmezésekhez is.

*

Az összehasonlítható művek kiválasztásakor a következő szempontokat vettem figyelembe:

1. Időbeli közelség. Az összehasonlítható művek időben egymáshoz közeli időpontban keletkeztek vagy jelentek meg. Ady *Vér és arany*, Rilke *Új versek* és Hofmannsthal *Összegyűjtött költemények* című kötetét egyaránt 1907-ben adták ki.
2. Térbeli eloszlás. A Kenyeres Zoltán által említett Budapest-Prága-Bécs háromszög egy-egy jeles alkotóját választottam.
2. Témabeli vagy motivikus egyezések. Olyan műveket próbáltam egymás mellé helyezni, melyek azonos témáról szólnak (például ilyen a halál, a költősors vagy a pillanatnyi

⁹ Az én dominanciáját szintén megkérdőjelezi Gintli Tibor (1994), mert a szerinte az Ady-líra alapját adó Minden és én viszonyban a Minden az elsődleges, Ady misztikus beállítottságú. Ady misztikusságát hangsúlyozta már Lukács György is egy 1909-es tanulmányában (Lukács 1977, 5-19). Magam részéről inkább azt a konfliktust hangsúlyozom, ami az „én” és a világ között megfigyelhető Adynál.

találkozás), vagy motivikájuk keresztezi egymást (ősz-tavas), mert ezek az egyezések a legmegfoghatóbbak. Mint említettem, a közös motívumok azonban csak ürügyül szolgálnak világlátások, szubjektumszemléletek összehasonlításához

3. Az 'én' és viszonyai a művekben. Az Ady-művek közül prekonceptióm alapján inkább olyanokat választottam ki, melyekben kevésbé harsány az 'én' megszólalása, sőt melyekben az 'én' háttérbe szorul vagy feloldódik. Ezek a versek könnyebben párhuzamba állíthatók a kortárs osztrák líra műveivel. Ugyanakkor az osztrák művek közül választottam olyanokat is, melyek a személytelen vagy tárgyias jelleget cáfolják. A legjellemzőbb példa Hofmannsthal *A kínai császár beszél* című műve. Mindezt azért, hogy megmutassam, a magyar és az osztrák irodalomban is több tendencia élt egymás mellett, és a szakirodalom által legjellemzőbbnek tartott irány csak az egyik volt.

Az egyes fejezeteket egy-egy kísérletnek fogtam fel¹⁰. Nem gondolom, hogy kész és zárt rendszereket alakíthatnék ki, sőt azt sem, hogy ezt kellene tennem. Nem gondolom, hogy az Ady-cikkek vagy egy-egy vers értelmezése végén megkérdőjelezhetetlen konklúziókra tudok jutni. Sokkal inkább nyitott, további kérdésekre inspiráló gondolatmeneteket szerettem volna bemutatni. Ezeket a kísérleteket az fogja össze, hogy mindegyikben a *Vér és arany* című kötet egy-egy kevésbé közéleti indíttatású versét hasonlítom össze az osztrák líra egy-egy gyöngyszemével.

¹⁰ Margócsy István Petőfi-könyvének (1999) szintén a *Kísérlet* alcímet adta, nyilván nem véletlenül. Kenyeres Zoltán egy interjúban arról beszélt, „hogya a mikorunk episztémájének lényege többek között abban rejlik, hogy nem vagyunk képesek többé összefüggő nagy történeteket létrehozni. És ez nemcsak a regényírókra vagy filozófusokra érvényes, hanem mindenkire, tehát a magamfajta irodalomtörténészre is. Manapság, amikor minden szekuláris világnézet összeomlott, az irodalom életeseményeiről is csak összefüggéstelen, fragmentumos »történeteket« tudunk elbeszélni a magunk nyelvén.” (Kenyeres 2001, 200-201) A legújabb magyar irodalomtörténet pedig *A magyar irodalom története* (Szegedy-Maszák és Veres 2007) címet viseli, mutatván, hogy lehetetlen, de nem is célravezető egyetlen zárt rendszeren belül gondolkodni.

Irodalom

Corbineau-Hoffman, Angelika 2000. *Einführung in die Komparatistik*. Berlin, Erich Schmidt Verlag.

Đurišin, Dionýz 1968. Die wichtigsten Typen literarischer Beziehungen und Zusammenhänge. In Ziegenggeist, G. szerk.: *Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschung*, Berlin, Akademie Verlag, 47-58.

Eisemann György 2007. Ady Endre: Új versek. Modernitás, nyelv, szimbólum. In Szegedy-Maszák Mihály és Veres András szerk.: *A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*. Budapest, Gondolat Kiadó, 689-703.

Fried István 1997a. Utak a komparatiztikában. (Az összehasonlító irodalomtudomány új-régi kérdései) In uő szerk.: *Utak a komparatiztikában*. Szeged, JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke.

Fried István 1997b. Válság vagy megújulás. Az összehasonlító irodalomtudomány magyar dilemmái. *Literatura*, 2.sz. 129-135.

Gintli Tibor 1994. A Minden-élmény jelentősége Ady lírájában. *Irodalomtörténet*, **75.** 1-2. sz. 33-45.

H. Nagy Péter 2003. *Ady-kollázs*. Pozsony, Kalligram.

Hanák Péter 1988. *A kert és a műhely*. Budapest, Gondolat.

Hermann, Jost 1972. *Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende*. Mit 46 Abbildungen. Frankfurt, Athenäum Verlag.

Horváth Iván 1992. A három verselmélet (Három példán bemutatva). In Szili József szerk.: *A strukturalizmus után. Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben*. Budapest, Akadémiai, 57-111.

Johnston, William M. 1972. *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History 1848-1938*. Berkeley and Los Angeles, California. University of California Press.

Johnston, William M. 1992. *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*. 3. kiadás. Wien–Köln–Weimar, Böhlau Verlag.

Kenyeres Zoltán 2001. *Etika és esztétizmus. Tanulmányok a Nyugat koráról*. Budapest, Anonymus.

Kulcsár Szabó Ernő 1984. Umwertung und Sinnbildlichkeit. Veränderungen in der Paradigmatik der ungarischen Lyrik zu Beginn des Jahrhunderts. *Neohelicon*, **11.1.** sz. 147-159.

- Kulcsár Szabó Ernő 1999. Az „én” utópiája és létesülése. In Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár-Szabó Zoltán és Menyhért Anna szerk.: *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*. Budapest, Anonymus Kiadó, 9-27.
- Lőrincz Csongor 1999. A retorika temporalitása. Az eltévedt lovas mint intertextus. In Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár-Szabó Zoltán és Menyhért Anna szerk.: *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*. Budapest, Anonymus Kiadó, 182-197.
- Lukács György 1977. *Ady Endréről*. Budapest, Magvető Kiadó.
- Margócsy István 1999. *Petőfi Sándor*. Budapest, Korona Kiadó.
- Nemes Péter 2007. Az ökokritika rövid története. *Helikon*. **53.** 3. sz. 341-347.
- Odorics Ferenc 1987. Az irodalomtudomány mint az összehasonlítás cselekvése. In Fried István szerk.: *A komparatiztika kézikönyve*. Szeged, Szegedi Magas és Mélyép. Váll. soksz. 22-42.
- Palkó Gábor 2002. Ősi dalok visszhangja. A hagyomány mint az irodalmi nyelv emlékezete. *PRAE* **4.** 1-2. sz. 165-192.
- Rieckmann, Jens 1985. *Aufbruch in die Moderne*. Königstein, Athenäum.
- Schöpflin Aladár 2005/1934. *Ady Endre*. Kolozsvár, Polis Könyvkiadó.
- Schorske, Carl E. 1998. *Bécsi századvég. Politika és kultúra*. (németből fordította Györffy Miklós) Budapest, Helikon Kiadó.
- Szegedy-Maszák Mihály és Veres András 2007, szerk. *A magyar irodalom történetei 1800-tól 1919-ig*. Budapest, Gondolat Kiadó.
- Szendi Zoltán 2000. Weltverlust und Weltbeseelung als Grunderlebnis in der Lyrik der Jahrhundertwende. In Anton Schwob és Zoltán Szendi szerk.: *Aufbruch in die Moderne. Wechselbeziehungen und Kontroversen in der deutschsprachigen Literatur um die Jahrhundertwende im Donauraum*. München, Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, 199-225.
- Ueding, Gert 2001, szerk. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 5. Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Vajda György Mihály 1962. A magyar összehasonlító irodalomtudomány történetének vázlata. *Világirodalmi Figyelő*. **8.** 3. sz. 325-370.
- Vajda György Mihály 1986. Über die Zukunft der Literaturwissenschaft. In Vajda György Mihály, Riesz János szerk.: *Die Zukunft der Literaturwissenschaft. Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft* 7. Frankfurt am Main–Bern–New York, Verlag Peter Lang, 11-28.
- Vajda György Mihály 2000. *Egy irodalmi Közép-Európáért*. Fekete Sas Kiadó, Budapest.
- Vajthó László 1929. *Én, Ady Endre*. Szeged, Szeged Városi Nyomda és Könyvkiadó Részvénytársaság.

Zeman, Herbert 1989, szerk. *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980)*. Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

II. Ady és a nyugat-európai irodalom. A modern vátesz

„Victor Hugónak testvére lehetett III. Napóleontól az utolsó krími tatárig bárki. Verlaine testvére már csak a differenciálódott, a nagyon elszánt, a magát veséjéig ismerő és analizáló, új ember lehetett. Az, akit nem kap el a tömeg s aki a világot nem a népgyűlésekről, de a szörnyű, önmagát vizsgáló, mély, individuális lelki órákból ismeri.” (Ady: *Költők*.)

„De André Gide nekem másért is kedves: soha hasonlóbb embert írói és emberi kialakulásában nem találhatnék – magamhoz. Hogy a kálvinista predestináció milyen igaznak, mélységesnek tűnik föl ilyenkor nekem. Majdnem egyformán szült és indult embereknek majdnem ugyanazon életfölfogásig kellett eljutniok. André Gide-nek is protestáns pásztorősei voltak, s ő is prédikátor, bármennyire kívánna csak művész lenni.” (Ady: *Az isten az irodalomban*.)

1. Recepciótörténet

Mielőtt Ady néhány jelentős művét megkísérelném összehasonlítani kortárs osztrák költők műveivel, érdemes áttekinteni, hogy az irodalomtörténet-írás eddig mit kutatott föl Ady és a nyugat-európai költészet viszonyáról¹¹. Ez az áttekintés azért szükséges, mert Ady feltűnése óta a magyar irodalom reprezentatív alakja, és az évtizedek során annyian és

¹¹ Itt most elsősorban a magyar kritikusok és irodalomtörténészek ezirányú munkáit tekintem át a teljesség igényével, mert ezekből a munkákból rajzolható föl egy fejlődési vonal, és köztük érzékelhető párbeszéd. A magyar szakirodalomban a külföldi szerzők Adyról szóló műveire való utalás ritka, igaz, ezek száma nem is tekintélyes. Zárójelben azonban hadd emeljek ki két szerzőt a külföldiek közül. Az egyik Paul Hazard (1947), Ady francia fordítója, aki hosszabb bemutató esszét is írt róla. Ebben az esszében, miután ismerteti életét és pályáját, hangsúlyozza, hogy Ady olvasta Byront, ismerte Verlaine-t és Baudelaire-t. Azonban, bár számos hasonlóságot ismer föl Verlaine és Ady között, úgy látja, hogy Ady nem a magyar Verlaine, hanem a magyar Victor Hugo akart lenni (Hazard 1947, 17). Erről lásd Ady *Költők* című cikkét, melyben épp Hugot hasonlítja össze Verlaine-nel, az utóbbi javára (*Költők*. Budapesti Napló 1906. december 18.; AEÖPM VIII. 132) és a dolgozat *Ady a francia és franciául író belga íróról* című részét. Hazard szerint Ady nem a poète maudit típusát testesíti meg, mégis számos hasonlóságot talál e költőtípus és Ady között: Ady ugyanúgy az ősz fia, ugyanúgy az elátkozottság bélyegét hordja magán, ugyanúgy reménytelenséget érez, mint az elátkozott költők. Hazard még egy fontos megállapítást tesz (1947, 17). Mégpedig azt, hogy Ady versei ugyan provokációnak voltak szánva, mégis a nosztalgikus hangulat jellemző rájuk, és Albert Dürer *Melankólia* című festményéhez hasonlók. A forradalmi újítás és a dekadens életérzés ellentétét tehát Hazard igen jól érzékeli. A másik szerző Miroslav Krleža (1957), akiről a bevezetésben már volt szó, és aki szintén fontos gondolatokat fogalmazott meg arról az ellentétről, ami Ady költészetét meghatározza: a magyar viszonyok és az ebből fakadó politikai küldetéstudat illetve a finom francia formák átvétele közötti oppozícióról. Ezt az ellentétet, mint látni fogjuk, a magyar kritika kevésbé érzékeli.

annyiféleképp értelmezték, hogy bárki bármit is szeretne mondani róla, szembesül az eddig elmondottakkal. Ady és az európai irodalom viszonyán, mint látni fogjuk, elsősorban Ady és a francia költészet viszonyát értették. A francia hatás kizárólagos említése körülbelül 1910-től érzékelhető, addig a kritika tágabb kontextusban közelít Adyhoz: felmerül Dehmel, Heine, Maeterlinck, Nietzsche, Altenberg, Schnitzler, Poe, Rippl-Rónai neve is. Később a német vagy amerikai irodalomra történő utalás ritka, bár Heine Ady egyik kedvenc költője volt. Vagyis – kevés kivételtől eltekintve, melyekről később lesz szó – a hangsúly a francia irodalomra tolódott; egyébként nem ok nélkül, hiszen, mint közismert, Ady 1904 és 1911 között hétszer járt Párizsban, és az *Új versek* című kötetében Baudelaire-, Rictus- és Verlaine-átköltésekkel találkozunk. Ezek a tények azonban csak irodalmi viták kezdőpontjaiként értelmezhetők, a vitákat legalább ugyanannyira meghatározza a vitázó politikai és esztétikai álláspontja, mint maguk a tények. A „francia hatás”, különösen a recepciótörténet elején aszerint értékelődött, hogy Adyt ki mennyire látta negatív hatású, nemzetietlen vagy éppen irodalomújító, modern költőnek. Ady magyarságának, eredetiségének paradox módon az idegen hatás mértéke lett az egyik fokmérője. A konzervatív tábor a francia költők epigonjának titulálja, aki a franciák által képviselt esztétikai értékeket nem tudja meghonosítani, csak majmolja őket. Az Adyt támogató modern tábor viszont azt hangoztatja, hogy Ady szuverén módon építette be költészetébe a franciák újításait. Bár ők ezt nem hangsúlyozzák, de ez azt jelentené, hogy az esztéta, l'art pour l'art magatartást Ady képes lett volna integrálni a nemzeti kérdéseket, a közéletet véresen komolyan vevő szemlélettel¹². Hogy valóban így van-e, arra most nem szeretnék elhamarkodott választ adni, de a későbbi műértelmezések remélhetőleg magukban rejtik a választ.

A, *Új Versek*

Az Adyról szóló kritikák sarkköve a kezdetektől fogva, hogy Ady mennyiben eredeti, illetve mennyire csupán a francia lírikusok epigonja. Az Adyért lelkesedők többnyire azt állítják, hogy Adyra ugyan hatottak a franciák, ám eredetisége kétségbevonhatatlan. Az ellentábor szerint viszont Ady nem eléggé magyar, nem eléggé eredeti. Az *Új Versek*

¹² Igaza van N. Pál Józsefnek, amikor azt írja: „A maga radikalizmusának függetlenségi, »úri-nemesi«, ízlésbeli, életformabeli gyökereit hiába őrizte Ady továbbra is, állásfoglalása s pozíciója a csak magyar-idegen opposícióban gondolkodni képes »befogadói közeg« jelentős részének tudatában az »erkölcstelen«, »nemzetietlen« modernkedéssel s a mindent felforgató »zsidós« radikalizmussal való azonosulással lett visszavonhatatlanul.” (N. Pál 2008, 17-18).

megjelenése után a kritika megkísérelte Adyt elhelyezni a magyar irodalom hagyományrendszerében, mivel azonban Ady lírája az akkor még uralkodó Petőfi-Arany fémjelezte nemzeti vonulattól elütött, ezt a különbözőséget kísérelték meg értelmezni. A különbözőség egyik könnyen feltárható okaként legtöbbször a francia hatást jelölték meg, amit aztán negatívan vagy pozitívan interpretáltak, beállítottságuk szerint.

Szini Gyula híradása (*Ady Endre*. 1905. október 15. I.évf. 10. füzet 658. – Figyelő – Szini Gyula.; AEÖV II. 231), mely szerint Ady „Párizsban és az azúrparton csapongott, mézet szívott a délszak virágaiból és a francia líra kelyheiből.”, dicséretnek volt szánva, mégis az ellentábor fegyverévé vált, akik a francia hatást negatívumként értékelték. Hatvany Lajos (*Ady Endre verskötetete*, Huszadik Század, 1906. április; VII.évf. 4. sz. 13. kötet 351-55.; AEÖV II. 272-275) például ekkor még nem föltétlen Ady-rajongó, Adyt Baudelaire-tanítványnak nevezi, és Ady szerelmi lírájának azt a részét, melyet Baudelaire-utánzatnak tart, értéktelennek ítéli. Hatvany mellelleg tág összefüggésben elemzi Ady líráját, hivatkozik Dehmelre, Heinerre, Maeterlinckre, az Überbrettl íróira és a Mercure de France körére. Berki Miklós viszont (*Ady Endre „Új Versek”*. Budapesti Szemle, 1907. VIII. 131. kötet; [évf.-jelzés nincs] 368. sz. 312-14.; AEÖV II. 276) minden tehetséget elvitat Adytól, Baudelaire programszerű utánzójává degradálja.

Többször azonban észreveszik Ady eredetiségét. Az *Új Versek* megjelenése után az Új Idők kritikusa (*Új Versek. Ady Endre kötet*. Új Idők. 1906. febr. 18.; XII. évf. 8. sz. 186. – P. [Farkas (Wolfner)Pál]; AEÖV II. 241) azt állítja, hogy Adynak mestere volt ugyan Baudelaire és Verlaine, de tehetsége annyira eredeti, hogy utánzásról szó se lehet. A Pesti Naplóban (*Ady Endre versei*, 1906. márc. 8.; 67. évf. 66. sz. 15-16.; AEÖV II. 252) Sganarelle Maeterlinck, Henri de Regnier, Gustave Kahn, Stuart Merrill kontextusában értelmezi Adyt. Szerinte Ady dekadens akart lenni; de valójában barbár, aki ámuló szemét Párizson felejtette, aki ugyan szeretne Verlaine-tanítvány és poète maudit lenni, de verseinek hangja mégis sajátosan övé. Schöpflin (*Új versek*. VÚ 1906. március 11.; 53.évf. 10.sz. 160. ; AEÖV II. 253) úgy látja, hogy Ady a francia dekadensek nélkül nem fejlődött volna azzá, ami, de egyediségét nem vonja kétségbe¹³.

Az első kritikusok megegyeztek abban, hogy Adyra hatottak a francia dekadensek, de e hatás jelentőségét mindegyikük másképp látta.

¹³ Schöpflin későbbi, 1934-es művében (Schöpflin 2005/1934) is olyan korrekt, tisztán látó véleményt formál Ady és a francia irodalom kapcsolatáról, mely ritka a szakirodalomban. Lásd erről a dolgozat *20-as és 30-as évek: két háború között* című részét.

B, A *Vér és arany* kritikái

A *Vér és arany* kötet szintén verlaine-i és baudelaire-i hatásokat mutat a kritikusok túlnyomó része szerint, ugyanakkor a francia szimbolisták hatását már nem feltétlenül kötik össze az eredetiség hiányával. A francia irodalmi hatás említésén kívül az ekkori kritikusok még jóval tágabb világirodalmi kontextusban gondolkodnak, hiszen hasonlóságot fedeznek fel Edgar Poe-val, Adyt Peter Altenberghez vagy Schnitzlerhez mérik, nietzschei szemléletet mutatnak ki, sőt képzőművészeti párhuzamot is vonnak, Ady versének képiségét Rippl-Rónaival rokonítva. Ugyanakkor megjelenik egy olyan tábor is, aki tiltakozik az ellen, hogy Adyt a franciákkal hasonlítsuk össze, és kizárólag Ady magyar hagyományokban való gyökerezettségét ismeri el.

A francia hatást hangsúlyozza például a Neues Pester Journal. A *Vér és arany* kötetéről szólván kiemeli a verlaine-i befolyást, ugyanakkor Ady eredetiségét sem vonja kétségbe: „A fenti, némileg bizarr címen jelenteti meg Ady Endre új verseit. Ady erős költői tehetség, valamelyes verlaine-i hatásokkal, akinek bizarrságát nem csak könyveinek és verseinek címében igyekszik utánozni – mellyel azonban nem kívánjuk eredetiségét kétségbe vonni.” (Neues Pester Journal 1907. dec. 28. ; XXXVI. évf. 307. sz. 7.; AEÖV III. 135) Ignotus is Baudelaire és Verlaine hatását emeli ki, ugyanakkor új elemmel gazdagítja a lehetséges asszociációs láncot: Edgar Poe-hoz hasonlítja Adyt. A közös vonás, hogy mindketten az „értelem zeneművészei”¹⁴. „Ismerek egy acélmetszetet Charles Baudelaire-ről, s ismerek rajzban egy szumír-fejet, egy tízezer év előtti kopasz és beretvált Vörösmarty-faját: mindkettőhöz hasonlít egyszerre. Van is benne sok, tudatosan átvett hatása a Baudelaire és Verlaine intellektuális érzékenységének és sok felcsendülése a Vörösmarty férfias bájának s magyar zengetességének. Engem különben leginkább Edgar Poe-ra emlékeztet, nem mint hasonlója vagy utánzója, hanem mint az értelem zeneművésze.” (Magyar Hírlap, 1908. jan. 14. ; XVIII. Évf. 12. sz. 1-2. – Tárca – A cím és az alcím alatt: Írta Ignotus.; AEÖV III. 154) Kosztolányi Verlaine-nel és Rippl-Rónaival rokonítja Adyt, elsősorban az impresszionista vonásokat emelve ki Ady művészetéből: „Valami van benne Verlaine könnyes, fátyolos, letompított, szentimentális realizmusából, a befejezetlenség befejezettségéből, a tökéletlenség

¹⁴ Ezt Ignotus nem fejti ki bővebben, de gondolható, hogy az intellektus (a tudatosság) és a zeneiség (érzéki hatások) szintéziséről van szó. Ilyenfajta szintézis említése Adyval kapcsolatban ritka a szakirodalomban. Fenyő Miksa (1910) vagy Szabó Dezső (1911) Ady közvetlenségét, ösztönösségét hangsúlyozták. Horváth János (1910) írt Ady „tudatos ösztönösségéről”. Később Koczkás Sándor hangsúlyozta Ady tudatosságát, hivatkozva arra, hogy sokszor évekig érlelődött benne egy vers, illetve hogy a kötetek milyen tudatosan szerkesztettek (Koczkás Sándor szóbeli közlése).

tökéletességéből, amely sohasem mondja ki az utolsó szót. Néhány hangból, pár álmos koppanásból, korhadó, vén deszkák recsenéséből boszorkányos finomsággal szűri össze az őszi lármát, és mindnyájan érezzük az őszt Párisban, pedig búcsúzó, sápadt nyáron tréfás falevelek zörgése közt találkozik az ősszel. Igazi Rippl-Rónai-kép. Más talán jobban kisikálta volna a verssorokat, de mi érezzük, ha csak egy hangot tennék is hozzá, vagy csak egy betűvel lenne csonkább, már nem lenne oly egész, mint így, vázlatos befejezettségében.”(Új Idők 1908. febr. 9.; 15.évf. 7. sz. 144. Kosztolányi Dezső; AEÖV III. 165) Szélsőséges véleményt képvisel Vissnyovszky Rezső a konzervatív Zólyomvármegyei Hírlapban, miszerint Ady csak utánozta a nagyokat, például Verlaine-t, de ez az utánzás félresikerült. (Zólyomvármegyei Hírlap 1908. márc. 29.; XXII. évf. 13.sz. 7-9. – Irodalom – Vissnyovszky Rezső; AEÖV III. 176)

A német párhuzamot ebben az időszakban még jelentős számú kritikus tartja fontosnak. Bódog Ferenc a Zalavármegyei Hírlapban azt emeli ki, hogy Ady a nietzsche-i világnézet megvalósítója, ami az első Nietzsche-utalás a szakirodalomban. Ezen kívül az impresszionista festőkéhez hasonlítja Ady művészetét, mint Kosztolányi: „Legtöbb verse olyan érzés, hangulat kifejezése, mely neki legsajátabbja. Mint a nagy, modern impresszionista festők: Van Gogh, Cezanne, Gauguin, Degas, Manet, Sisley, Pissarro, a magyaroknál Rippl-Rónai, Ferenczy Károly, Vaszary, a pillanat elillanó hangulatát akarják megragadni s színekkel kifejezni, úgy ő is a pillanat költője.” (Zalamegye. Zalavármegyei Hírlap 1908. febr. 2.; XXVII. évf. 5. sz. 1-3. – A cím alatt: Írta: Bódog Ferenc; AEÖV III. 163). Bíró Lajos szintén Ady és Nietzsche között lát rokonságot. Szerinte Ady és Nietzsche között csak az a rokon vonás, hogy mindketten az életerőt igenlik, és az uralkodásra teremt ember iránt vonzódnak. Ő nem von párhuzamot a francia szimbolistákkal (Das Literarische Echo 1908. márc.1.; 10.évf. 11.sz. 796-800. – Ludwig Bíró [Bíró Lajos]; AEÖV III. 166). Ernst Goth is inkább a német nyelvű szerzőkkel veti össze Adyt: Peter Altenberggel és Schnitzlerrel, de van egy érdekes megállapítása, mely a franciákra vonatkozik. Eszerint Adynál gyakran előfordul, hogy a szavakat nem tisztán fogalmilag, hanem zeneileg, hangulatkeltés céljából használja. Mai megfogalmazásban ezt talán úgy mondanánk, hogy Ady nem minden esetben reflexíven, a valóságra utaló funkciójában használja a nyelvet: „Annál is inkább, mivel Ady a szavakat gyakran nem tisztán fogalmilag, hanem zeneileg mint hangulatkeltőket alkalmazza, ahogy Verlaine, Baudelaire és Mallarmé is.” (Pester Lloyd 1909. febr. 7.; LVI. évf. 32.sz. 22-23. – Ernst Goth - Endre Ady; AEÖV III. 187).

Egy harmadik tábor nem ismeri el, hogy Adyra a nyugat-európai irodalom hatott volna. Mohácsi Jenő a Pester Lloydban tagadja, hogy Adyt bármilyen kapcsolatba lehetne

hozni a francia szimbolistákkal, és kizárólag magyar gyökereit emeli ki: „Hiú igyekezet kapcsolatba hozni őt Baudelaire-rel, Verlaine-nel és egyáltalán a modern francia lírával, vagy némely költeményén heinei vonásokat fölfedezni - ősi magyar nyelvi materiából alkotott ő magának új kifejezési formát, amelyben új szimbólumok vannak, új melódia zeng.”

(Pester Lloyd 1907. dec. 29.; LIV. Évf. 32. sz. 18. – E.M-i. [Mohácsi Jenő]; AEÖV III. 144). Hatvany, bár a *Sírás az Életfa alatt* című versről szólván elismeri, hogy ilyen kitűnően csak Verlaine tudott hangulatot ábrázolni, Ady modernségét jellegzetesen magyarnak értékeli.

„Jól mondja és érzi Ady maga, hogy versében kálvinista prédikátori vonások vannak, hogy korcs hegyi-beszéd minden dala. Épp ez a megnyúlt, teltszájú kenettség, ez az ódai, szónokias szárnyalás adja meg különleges zamatjukat s teszi ezt a modernséget csak magyarrá. Ez illeszti minden újító törekvése mellett is bele a mi nagy, szónokias hagyományunkba, s teszi őt majdan népszerűvé.” (HSz 1908. márc.; 17.köt. 3.sz. 234-44. – Hatvany Lajos. *Egy olvasmány és egy megtérés története.*; AEÖV III. 174). Laczkó Géza (1909) és Biró Lajos (1909) úgy vélik, hogy a francia befolyás mit sem változtat Ady költői nyelvén. Laczkó Géza kimutatja, hogy Ady ugyan itt-ott meglátszik, hogy ismerte a francia lírát, de a magyar nyelv művésze. Biró Lajos pedig szélsőséges véleményt képvisel: szerinte Adyra egyáltalán nem hathattak Verlaine, Baudelaire és a többiek, mert alig ismerte őket; Ady csak Byront szerette, akit a korban már Ábrányi Emil fordításában lehetett olvasni.

C, 10-es évek: Horváth János munkája

Az 1910-es évek meghatározó fontosságú munkája Horváth János *Ady és a modern magyar líra* (1910) című műve volt, mely az első kísérlet a hivatalos irodalom, a nemzeti klasszicizmus részéről Ady megközelítésére. Ez a mű többek között azzal is foglalkozik, hogy mennyire szimbolista és dekadens Ady. Horváth János Ady dekadenciáját valamiféle „tudatos ösztöniségben”, Ady halál-lírájában és mítoszteremtő fantáziájában látja. Ady halál-lírájában Baudelaire hatását veszi észre, mert Verlaine-nek nem voltak halál-versei. Horváth János könyvéhez többen hozzászóltak. Fenyő Miksa (1910) azt igyekszik kimutatni, hogy Baudelaire nem hathatott Adyra, mert Ady közvetlenebb, mint Baudelaire. Császár Elemér (1910) a hagyományos irodalom oldaláról nyilvánított véleményt, s ő a Nyugat költészetét a francia szimbolisták és dekadensek utánzatának tartja (Császár 1910, 453). Kozári Gyula (1910, 119-129) úgy gondolja, hogy bár nemzeti klasszikusaink, Vörösmarty, Petőfi és Arany művei az örök és nemzeti értékek közül valók, mégsem mondhatók a művészeti, költői fejlődés egyetlen megnyilvánulásának, s így fenntartásokkal bár, de elfogadja Ady

költészetének létjogosultságát is. Ady művészetének iskolája a francia dekadens költészet, Kozári Baudelaire, Verlaine, Nietzsche és Edgar Poe hatását látja Ady verseiben megnyilvánulni, Verlaine és Poe művészetével közösnek találja Adynál a zeneiség erőteljes szerepét. A vélemények között középutat képvisel Angyal Dávid (1913), aki előveszi a Baudelaire, Verlaine és Ady-köteteket, és összehasonlításokat végez. Adyt Baudelaire utánzójának tartja, s ezt Baudelaire *Bénédiction* és Ady *Az anyám és én* című verseinek hasonlóságával támasztja alá. Az *Egy ismerős kisleány* című Ady-versben pedig Verlaine egyes verssorait véli felfedezni.

1911 táján már annyira közhely, hogy Ady a hazai hagyományokkal szembefordulva, a francia dekadensek hatása alatt írta verseit, hogy a Révai Nagy Lexikonba is ez kerül, bár ugyanebben az évben Szabó Dezső ezzel ellentétes véleményt képvisel: szerinte Ady és Baudelaire költészete ellentétes egymással, mert Baudelaire mesterkélte, Ady viszont spontán. 1913-ban Rákosi Jenő tervszerű hadjáratot kezd Ady ellen, melynek legfőbb érve a franciák utánzásának vádja.

A kritikusok többsége azonban kezd mérsékeltebb, megalapozottabb véleményt kialakítani, francia hatás és nemzeti hagyományok folytatásának szintézisét láttatva Adynál. Loósz István (1914) elismeri, hogy Ady szimbolizmusa belső fejlődés és nem utánzás eredménye, bár a franciák hatását ő is jelentősnek értékeli: a francia dekadensek közül Baudelaire és Verlaine vonzza Adyt, életmódja, hisztériás idegalkata sok hasonlóságot mutat velük. Költészetükben rokon vonás, hogy Ady, éppúgy, mint Baudelaire, a szerelmet és a halált sokszor együtt látja. „Verlaine homálya, életének apró strófákba és fel-felvillanó szavakba rögzítése” (1914, 30) is sokszor jellemzi Adyt. Tóth Árpád *A halottak éléről* szóló kritikájában „Baudelaire iskoláján kinyílt tehetségnek” nevezi Adyt (Tóth 1918, 2), bár úgy látja, hogy később tudatára ébredt fajával való egységének, majd a Nyugat 1919-es Ady-számában a közös lelki gyökereket keresi. Verlaine hatásának kisebb jelentőséget tulajdonít, mert úgy látja, hogy Verlaine feminin hangja csak a fiatal Ady lírájában bukkan fel, s Ady a feminin Verlaine-nel szemben maszkulin sajátosságokat mutat. Dóczi Jenő (1918) szerint a legnagyobbak: Széchenyi, Pázmány, Bessenyei is idegenből hozták eszményeiket, de azért magyarok maradtak. Ez a cikk főlrázta a kritikát: Földessy tiltakozik az ellen, hogy Adyt Baudelaire és Verlaine utánzójaként akarják feltüntetni (Földessy 1919, 19).

D, 20-as és 30-as évek: két háború között

A 20-as években már a konzervatívabb szellemű értelmiség is foglalkozik Adyval. Sík Sándor *Gárdonyi, Ady, Prohászka* (1929) című művében Ady élet-halál-isten érzésében és „antikrisztusi” póza mögött Verlaine hatását érzi. Szerinte dekadens lelki gyökerekből táplálkozik Ady cinizmusa és a forradalmi lírája egyaránt, amely kijelentés egyedülálló a szakirodalomban, senki más nem vezette dekadens gyökerekre vissza Ady forradalmi költészetét, s ez talán nem véletlen, hiszen a két fogalom inkább kizárja egymást, mintsem egymásból logikusan következnek.

A 20-as évek konzervatív kritikusai közül sokan rosszalják Adyban a századvégi pózokat, a sátánkodást, a tudatos dekadenciát. Zsigmond Ferenc szerint (1928) Ady az életmódjában volt csak dekadens, de kevés irodalmi ösztönzést kapott a franciáktól. Baudelaire *Egy dög* című költeményéről szólván úgy látja, hogy Baudelaire eme közízlést és közmorált fricskázó költeménye senkire nem tehetett nagyobb hatást, mint Adyra, hiszen Ady is szívesen fordult olyan témákhoz, melyek megbotránkoztatták a közízlést (Zsigmond 1928, 128-129). Zsigmond Ferenc szerint Baudelaire példája bátorítólag hatott Adyra, de Verlaine-é is, aki alkoholista, börtönviselt és különc poéta-léte ellenére időnként gyermeki ártatlansággal fordul Istenhez. Míg azonban Baudelaire és társai esetében nagyfokú tudatosságról van szó programjuk megvalósításában, és a dekadens életérzés ennek következménye, addig Ady ösztönös lény (Zsigmond 1928, 134), mint ahogy ezt már Szabó Dezső is állította. Alszeghy Zsolt Baudelaire dekadens és satnya érzékiségét látja újraéledni Adyban, de míg Baudelaire csupán szavakal kéjeleg, addig Ady teljesen lángba borul (Alszeghy 1923, 243). Zoltványi Irén (1924) kézikönyvet ír a francia dekadensek bűneiről és általában erotika és irodalom viszonyáról. Ebben Ady szemére veti, hogy a francia szimbolisták hatása alatt új utakat keresett. Míg Ady első kötete – a *Versek* című – még tele van „idealizmussal s a megszokott régi hangokkal” (Zoltványi 1924, 171), addig Ady Párizsban megismerkedik Baudelaire és Verlaine költészetével és ettől kezdve szakít a „rég stílusú költészettel” (Zoltványi 1924, 173). Ennek a konzervatív szellemiségű könyvnek az értékítélete tehát épp ellentétes a ma megszokottal, miszerint Adyt az *Új Versek*-től kezdve tekintjük jelentős költőnek. Berzeviczy Albert a Kisfaludy Társaság elnöki székéből szólva két irányt lát a magyar irodalomban: az egyik a konzervatív, nemzeti, a másik „merészen ujit és nem szeret külömbiséget tenni hazai és külföldi befolyás, példa, szellem között” (Berzeviczy 1927, 323). Adyt ez utóbbi irány legjelesebb képviselőjének tartja. Részben elismeri Ady tehetségét, részben azonban sok versét „egy beteg fantázia” eltévedésének minősíti, amely néhol a teljes értelmetlenségbe torkollik.

Ady rajongótáborra továbbra sem becsüli alá a francia hatást, de egyre inkább hangsúlyozzák, hogy Ady egyedi költészetet teremtett, melynek csupán inspirálói, de semmiképp nem példaképei lehettek a franciák. Benedek Marcell (1924) azt bizonyítja, hogy ami Baudelaire-nél sátánkodás – a halál lírája –, az véresen komoly lesz Adynál és a betegségével magyarázható. Ady Lajos 1923-ban megjelent bátyjáról írt életrajzi könyvében Baudelaire és Nietzsche hatását látja a belzebuboskodások mögött. Hatvany Lajos foglalkozik az 1927-es *Ady világa* című művében a Verlaine-Ady kérdéssel (Hatvany 1974 b), s Tóth Árpádhoz hasonlóan úgy látja, hogy Verlaine nőies, Ady férfias természet. Ugyanebben a tanulmányban azt is kifejti, hogy Adyra kizárólag Baudelaire és Verlaine hatott, más senki, de ők is csak annyiban, hogy elindították Adyt a maga útján. „Elindítók voltak és nem mintaképek” – hangsúlyozza (Hatvany 1974b, 99). Vajthó László (1929) odáig megy, hogy Ady líráját nagyobb befolyásúnak látja, mint Baudelaire-ét vagy Verlaine-ét: „Ady lírája hatalmas, széles terület. Költészetének egyetemes perspektívája egymagában szélesebb az egész Baudelaire és Verlaine iskoláénál, mestereket, tanítványokat beleértve. Ady monumentális költő, aki eggyé olvad nemzetével, ezer szállal kapcsolódik nemzete életébe” (Vajthó 1929, 112).

A 30-as években jelentek meg olyan jelentős, Ady életéről és pályájáról szóló művek, mint például Schöpflin Aladár *Ady Endre* című műve (1934), Bölöni György *Az igazi Ady* című könyve (1935), vagy a Révész Béla visszaemlékezéseit összefoglaló *Ady trilógiája* (1935). Ezek a művek Ady barátainak tollából születtek, jelentőségük felbecsülhetetlen az Ady-életrajz szempontjából, mivel ők közlelről ismerték a költőt. Az Ady franciatudásáról és francia nyelvű olvasmányairól szóló részben legnagyobb részt ezekre a munkákra fogok hagyatkozni. Schöpflin Aladár pedig az első, aki Ady *költészetét* mutatja be színvonalasan, és a francia irodalom és Ady kapcsolatáról is mérsékelt, helytálló véleményt formál: „Amit a francia irodalomból megismert, annak jelentőségét nem szabad eltúlozni. Ez nem volt sok, még későbbi idejében, teljes kifejlődésében, ismételt párizsi kirándulásai után sem. Néhány Verlaine- Baudelaire-vers, melyekkel Léda ismertette meg, kevés arra, hogy hatásuk alá kerüljön, de elég arra, hogy biztatást kapjon: *így is lehet verset írni.*” (Schöpflin 2005/1934, 55). Tehát habár Ady nem ismert túl sokat a francia irodalomból, annak a kevésnek, amit viszont ismert, a hatása felbecsülhetetlen: ez szabadította fel benne egy újfajta versírás lehetőségét. Kisebb jelentőségű, de az érdeklődésre szintén számot tartó mű Kincs Elek *Ady hatása* (1933) című műve, melyben Kincs Gyula unokaöccse részben Ady a korabeli költőkre gyakorolt hatását elemzi, részben pedig az Adyra jellemző életesség esztétikáját fejt ki, mely szerinte Hegelnél is hasonló, s Baudelaire-re is jellemző: „Szép a halála éppen annak, akit

nem roncsol, tör-zúz-éktelenít el, hanem lehető épségben érint az elmúlás szele. Éppen emiatt életes mindég a Baudelairek törekvése, hogy életakarásukat még a Romlás virágai közt sem szűnnek meg énekelni és halálraváltan is tovább fujni az élet dalát. Ebbe öntik erejüket, vágyaikat. Ebben is az élet halódni-nem akarása, megmaradási vágya él.” (Kincs 1933, 40). Ez a párhuzam azért is számot tarthat az érdeklődésre, mert egyedi abban a tekintetben, hogy Adyt inkább ösztönös, Baudelaire-t inkább tudatos költőnek szokták interpretálni (lásd például Zsigmond 1928), s az életesség sem ezelőtt, sem ezután nem kap szerepet a párhuzamalkotásban.

Gedeon Jolán a harmincas évek közepén alapos összefoglalást írt Ady és a francia irodalom kapcsolatáról (Gedeon 1936). Szerinte már a *Még egyszer* kötetben akadnak franciás motívumok, az *Új Versek* és *Vér és arany* költőjét határozottan a franciás és szimbolista Adynak lehet mondani, ekkor bukkannak fel Ady jellegzetes nagybetűs szimbólumai. Ugyanakkor „a francia hatás mégis csak felületes volt, aminek leglényegesebb bizonyítéka, hogy Ady szinte egyik napról a másikra leveti és a Menekülő Élet költője, a Léda franciás irodalmi irányítása alól felszabadult Ady már sajátos szimbólumaival látó, minden dekadens lágyságtól ment.” (Gedeon 1936, 17).

Lukács György több Ady-tanulmánya közül a második világháború kezdetén, 1939-ben íródott *Ady, a magyar tragédia nagy énekese* tesz utalást Ady és a francia szimbolisták kapcsolatára (Lukács 1977, 20-58). Úgy véli, hogy a lírai szimbolizmus ereje köti össze Adyt a franciákkal, ugyanakkor szabadkozik is emiatt, és szükségesnek látja említeni, hogy a szimbolisták nem mind dekadensek, Rimbaud például a 71-es Párizsi Kommün katonája volt (Lukács 1977, 47). Hangsúlyozza azt is, hogy Ady én-felfogása mennyire más, mint a franciáké. Ez a viszonylagos elhatárolódás azért szükséges, mert Lukács Ady líráját a nemzeti probléma felől fogja fel, Ady minden jó versének mélyén a „Mit ér az ember, ha magyar?” kérdést hallja visszhangzani (Lukács 1977, 50)¹⁵. Később, a Második Világháború végén jelent meg Szabó Richárd *Ady Endre lírája* (1945) című műve, melyben Adyról szóló tanulmányait gyűjtötte össze. Szabó Richárd külön fejezetet szentel az Adyt ért hatásoknak, ebben különösen Nietzsche, Baudelaire és Verlaine Adyra gyakorolt hatását vizsgálja. Üdítő kivétel tehát olyan szempontból, hogy Nietzschének is kiemelkedő jelentőséget tulajdonít, ugyanakkor Baudelaire hatását sem értékeli túl: „Baudelaire hatása tehát nem elsődleges

¹⁵ Lukács korábbi, 1909-es tanulmányában is már jelentősnek tartotta Ady magyarság-verseit. Ebben a tanulmányban Adyt misztikusnak nevezi. Ez a misztikusság a kulcsa annak, hogy Ady minden ellentétet magába olvaszt, és hogy versei szinte személytelenek, bár ugyanakkor vallomásosak. A misztikus vágyódások pedig először a magyarság-versekben kapnak formát (Lukács 1977, 5-19).

impulzus, hanem egy már fejlődése jelentős fokára érkezett költő kialakulását elősegítő új szellemi milió. [...] Adyban már meglévő érzéseket és eszméket szólaltatott meg.” (Szabó 1945, 52). A francia szimbolisták hatásának jelentőségét Szabó Richárd nem a szimbolizmus és nem a stílus átvételében látja, hanem a francia szabad versben, amely nélkül a jellegzetesen adys verselés nem jöhetett volna létre (Szabó 1945, 54).

E, Az 1948 utáni irodalomtörténet-írás

Révai József Ady című műve (1945) után érdemben a hatvanas években indult meg az Ady-kutatás. Kovaloszky Miklós (1966) és Karátson Endre (1969) művei számottevők ebből az időszakból. Kovaloszky Miklós Ady első párizsi évéről írva számos érdekes új adattal gazdagítja a szakirodalmat. Például Ady nyelvtudásáról szólva említi, hogy Ady debreceni jogász hallgató korában felvette a francia nyelvet, tagja volt a Francia Körnek, de nyelvtudása kezdetleges maradt. Karátson Endre pedig önálló könyvet írt *Le symbolisme en Hongrie* címmel, melyben Adynak külön fejezetet szán, foglalkozik Ady Rictus-, Baudelaire- és Verlaine- átköltéseivel, összehasonlítja ezeket az eredetivel. Karátson könyve az első olyan mű, amelyik részletesen összeveti Ady szövegeit a franciákéval.

A hatvanas évek elején, hetvenes évek végén születnek meg a nagy Ady-monográfiák, hiszen a korszak irodalomszemléletének kiemelt alakja Ady. Ezek a monográfiák, bár összhatásukban a mai olvasó számára elavultnak tűnhetnek, de sok értékes információt tartalmaznak. Vezér Erzsébet 1969-es *Ady élete és pályája* című művében kevésbé foglalkozik Verlaine vagy Baudelaire hatásával, mint inkább azzal, hogy Ady mennyire ismerte a korabeli francia társasági életet és irodalmat. Megállapítja, hogy Ady azért nem járt francia társaságba, mert nyelvtudása nem volt kielégítő, azonban a francia lapokat szívesen olvasta, információit innen szerezte. Kiemeli, hogy Ady találkozott a francia szocialistákkal, jelesül Millerand-nal és Allemande-nal, s hogy Ady végül is kiábrándult a polgári demokráciából. Abban az időben, mikor Ady Párizsban járt, a szimbolizmus már válságban volt, a magyar költő számára inkább a költői iskolák sokfélesége, a vita lehetősége volt példaértékű, amit Magyarországról hiányolt. Király István nagymonográfiájában (1970) külön fejezetben nem foglalkozik Ady és a francia irodalom kapcsolatával, de az egyes fejezeteken belül említi francia írókat s foglalkozik azok Adyval való kapcsolatával. *Az Érzelmi forradalmár esztétikája: az őszinteség* című fejezetben említi például Verlaine-t, s kiemeli, hogy Ady a francia költőt őszintesége miatt szerette, jobban Baudelaire-nél, akiről viszont Király szerint világos, hogy nagyobb művész (Király 1970, 139). Később, az *Esztétizáló modernség* című nagyfejezetben

Király újra kiemeli, hogy Ady a szimbolisták közül Verlaine-t és Baudelaire-t ismerte. Ezek mellett azonban említi Maeterlinck, Louÿs, Paul Fort, Moréas, Rodenbach, Fontainas, Laurent Tailhade és a Huysmans-féle Des Esseintes herceg modelljét adó Robert de Montesquieu nevét is, csak annyit fűzve hozzá, hogy a kortársak vallomása s a saját feljegyzései alapján őket Ady kedvelte, de forrásait közelebbről nem nevezi meg (Király 1970, 257). Az avantgard modernségről szóló fejezetben pedig Király említi, hogy Ady Lautréamont-ot is ismerte, kedvelte, és Jarry *Übü királyát* is. A dekadenciáról Király véleménye elítélő, mivel az nem visz a forradalmi világnézet felé. Varga József (1977) hosszan idézi Bölöni Györgyöt Ady francia olvasmányairól, azzal a nem titkolt szándékkal, hogy bizonyítsa: Ady ismerte nem csupán Baudelaire-t és Verlaine-t, de kora íróit, költőit is. A *Vér és arany* című kötetet Ady legbaudelaire-ibb kötetének nevezi, s dekadens témák sokaságát látja benne felvonulni.

Ady és Párizs viszonyáról Bajomi Lázár Endre írt cikket 1977-ben, melyben kitér arra is, hogy a korabeli művészek közül kiket ismert Adyt. Megállapítja, hogy elsősorban az időszerű események érdekelték, mint például Mistral Nobel-díja, nem mélyedt el a francia irodalom tanulmányozásában, már csak nyelvi korlátok miatt sem. A költők közül Verlaine-nel szimpatizált leginkább, Baudelaire-t alig említi, de a regény-és drámai irodalomban tájékozott volt. Ady lelkesen ír Zoláról, France-ról, Gide-ről, ismeri Rostand műveit. A cikk részletesen felsorolja az Ady által ismert korabeli írókat, költőket.

A 60-as és 70-es évek terméséből kiemelkednek Tamás Attila és Bori Imre munkái. Az *Ady-vers időszerűsége* című 1977-es tanulmánykötetben Bori Imre és társai minden egyes Ady-kötetről olyan elemző méltatást írtak, mintha az a kritika megírásával egyidőben jelent volna meg. Bori Imre az *Új Versek* kötet megformáltságát, megszerkesztettségét hangsúlyozza, és kiemeli, hogy ez nem Baudelaire-hatás, hanem a „költő életanyagának természetéből következik”, ugyanis egy olyan világban, amely elvesztette alapvető rendezőelvét, a költő igyekszik művészetében az egységet megteremteni. A Baudelaire-hatást azonban nem tagadja: Adyt ugyanolyan átkozottnak tartja, mint költőtársát, és a Léda-versekben jelentkező kín és kéj motívumokat is Baudelaire-rel közösnek tekinti. Ugyanebben a kötetben Utsi Csaba a *Vér és arany* kötetéről szólva úgy véli, hogy Ady költészetében a múlt századi és a modern költői magatartás küzdelme lelhető fel. Ady ugyanis egyfelől szentül hiszi, hogy a költői szó valóságváltoztató, anyagmozgató erő. Másfelől azonban a legsúlyosabb bizonyosságként tudja, hogy „bűve nincs az Igének”, hogy mindhiába, a szó csak szó marad. Hangja ilyenkor rezignált, ironizálva védekező, szomorú okossággal teljes, modern. Ilyen modernnek érzett költemények például *A hotel-szobák lakója*, a *Gyáva Barla diák*, a *Valamikor lányom voltál*. Mint az előszóban említettem, hasonló kettősséget látok

Ady e kötetében, csak a múlt századi és modern ellentétpár helyett az esztétista és közéleti magatartás ellentétét véltem felfedezni. Az esztétista szemlélet persze nem teljesen ugyanaz, mint a modern, a múlt századi pedig nem teljesen ugyanaz, mint a közéleti. De amit Utasi Csaba értett alatta, az hasonló a felfogásomhoz: Ady egyrészt hitt abban, hogy a költészet megváltoztathatja az emberek életét, másrészt szkeptikus is volt a tekintetben, hogy a modern korban ez hogyan lehetséges, lehetséges-e. Mint látni fogjuk, Ady pontosan a francia írókról szóló cikkeiben fejti ki ezen nézeteit¹⁶. Tamás Attila 1964-ben írt, majd 1998-ban újra megjelent könyve, a *Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig* érdekes új szemponttal gazdagítja a szakirodalmat. A megszépítő formai feloldás útján című fejezetben (Tamás 1964, 100) arról ír, hogy a modern polgári költészet arra törekszik, hogy felülemelje magát az idő kötöttségein, és Ezra Pound, Proust művészetét hozza föl példának, illetve különösen Apollinaire „szintétikus” költeményeinek sajátos egyidejűségét (például *Égőv, Vendémiaire*). A Tamás Attila által modern polgári költészetnek nevezett művészetben egyre tisztábban a benső, szubjektív idő határozza meg az időt és teret. A bergsoni időelméletet szerinte Babits írta le nagy lelkesedéssel elméleti írásaiban, de Ady volt az, aki művészi valósággá is alakította. Példaként *A tó nevetett, Jártam már Délen* című műveket említi. Majd Ady „új nagy szüzi vizek” felé szállását hozza kapcsolatba Apollinaire *Egy szép vörösesszőkéhez* című költeményével (Tamás 1964, 102). Tamás Attila szerint Ady költészetét nem csupán Baudelaire és Verlaine, de a kortársak költészetével is össze lehet vetni. Habár Ady nem írt tudatosan szürrealista verseket, némely művében mégis föl lehet lelteni a szabad képzettársításoknak azt a játékát, ami a szürrealistákra jellemző, például *A pócsi Mária* című költeményében. A disszertáció Tamás Attila ezen gondolatát igyekszik – csak más szempontból – továbbvinni, kibontani: be szeretné mutatni, hogy Ady a kortárs irodalom része volt.

Míg André Karátson francia nyelven írt Ady és a francia irodalom kapcsolatáról, s ez a magyar olvasóközönség egy jelentős része számára a nyelvi nehézségek miatt nem hozzáférhető, addig Korompay H. János (1988) a 80-as évek végén már magyarul írt Ady Baudelaire-fordításairól, s ezeket részletesen összehasonlította az eredetivel.

A rendszerváltás utáni irodalomtörténet-írás nehezen tud Adyval mit kezdeni, hiszen a szocialista realizmus Adyt egy bizonyos pozícióba helyezte, a társadalmi elkötelezettségű, forradalmár költő típusát látta benne megtestesülni. Mivel ez a típus az új társadalmi helyzetben ellenszenvessé vált, s mivel a többi nyugatos költőre-íróra eddig kevés hangsúly került, ellenhatásképpen Babits vagy Kosztolányi művészetete tűnt fontosabbnak. Mégis, Adyt

¹⁶ Lásd a fejezet 3. *Ady a francia és franciául író belga írókról (1907-ig)* című részét.

nem lehet egyszerűen elhallgatni, a kilencvenes évek végén két jelentős mű próbált meg számot vetni a művészetével, az egyik Kenyeres Zoltán *Ady Endre* című műve, a másik az Újraolvasó sorozatban megjelent tanulmánygyűjtemény. Kenyeres Zoltán 1998-ban megjelent könyvében a *Vér és arany* kötetéről szólván azt jegyzi meg, hogy a halál Adynál ugyanúgy az utazás képzetével társul, mint Baudelaire esetében. Az Újraolvasó sorozat 1999-es Ady-tanulmánygyűjteményében Szegedy-Maszák Mihály írt Ady és a francia szimbolizmus kapcsolatáról, és különösen a *Vér és arany* kötetéről is. Ebben Baudelaire és Ady műveinek a rokonságát a következőkben látja:

- Az Isten és a Sátán közötti hányattatás Baudelaire és Ady költészetében egyaránt meghatározza a beszélő helyzetét.
- Mindketten gyakran élnek kételemű, megmagyarázott metaforával.
- A hasonlat is gyakori mindkettejük költészetében.
- Az allegória és szimbólum közti átmenet is jellemző mindkét költő művészetére.

Szegedy-Maszák Mihály a *Vér és aranyt* tekinti Ady legjelentősebb gyűjteményének. *A halál rokona* nyelvét közel érzi a századforduló dekadenseire jellemző nyelvhez, a *Három őszi könnycsepp* módosított ismétléseit pedig összefüggésbe tudja hozni az „ut musica poesis” eszményével. *A fekete zongora* homálya Szegedy-Maszák szerint bizonyos mértékig még Mallarmé eszményének is megfelel. Rokon Ady költészetében a szimbolizmussal az oximoron gyakori szerepeltetése (*Özvegy legények tánca, Az áhított csömör*), a betű szerinti s metaforikus jelentés egymás mellé helyezése (*Álom álom helyett*). „Khiméra asszony serege” az *Özvegy legények táncában* a francia mozgalom némely tagjainak műveiben szereplő elképzelt állatvilágot idézi – Jean Moréas *Chimaera* című költeményére, Albert Samain és Jean Lorrain verseire, sőt Gustave Moreau festményeire is gondolhatunk. Szegedy-Maszák szerint ebben a kötetben érvényesül a legjobban az allegóriának jelképpé fejlesztése, sőt Nietzsche ösztönzésének hatása is, amennyiben Ady is a személyiség egységét tagadta. A beszélő önazonossága, mely a romantikus líra jellemzője, kérdésessé válik, mint például az *Egy ismerős kisfiú* első szakaszában. Hozzátehetjük, hogy ez a jelenség a *Vér és arany* kötet számos más versére is jellemző. Az *én* kiléte bizonytalan, vagy kettős énként értelmezhető, szinte skizofrén, az én-te-ő reláció bonyolult, a személyek felcserélhetők. Ez a másik szál, amelyen haladva továbbgondolható Ady modernségének mibenléte és helye a korabeli európai irodalomban.

Végül a legfrissebb magyar irodalomtörténet érdemel említést, melyben Eisemann György (2007) írta az Adyról szóló részt. Eisemann szintén Ady egyik kiemelkedő kötetének tartja a *Vér és aranyt* (bár fejtegetéseinek középpontjában az *Új versek* áll). Az Ady-líra újító

jellegének egyik lényeges vonása a lírai nyelv modernizálása a szimbolista stílus által, ismeri el Eisemann, és ezen a téren Ady a 19. századi francia költészettől kapta a legtöbb ösztönzést. Mivel azonban ezt az ösztönző hatást a szakirodalom már kellőképp feltárta, így Eisemann, jogosan, nem foglalkozik részletesebben az elemzésével.¹⁷

2. Kortársak beszámolóí: mit olvashatott Ady?

A szakirodalom eddig ismertetett eredményeit érdemes szembesíteni azzal, hogy Ady valójában mennyire ismerhette a kortárs vagy a közelmúlt francia nyelvű irodalmát. Ezt két irányból tudjuk vizsgálni: egyrészt a párizsi barátok, ismerősök beszámolóí alapján, másrészt a Párizsból hazaküldött Ady-cikkek segítségével.

Párizsban Bölöni György állt legközelebb Adyhoz, és az ő beszámolóíból tudunk meg legtöbbet arról, hogy Ady mely francia költöket, írókat ismerhette és olvashatta. Mindenekelőtt azonban fölmerül az a kérdés, hogy Ady mennyire tudott egyáltalán franciául. Már Debrecenben tanulni kezdte a nyelvet, s talán már vágyott is Párizsba, bár nyelvtudása saját bevallása szerint „szánandó” (lásd *Egy vezércikk*, Szerda, 1900. május 5.; AEÖPM I₂ 264-266). Bölöni (1974/1934) szerint Ady első párizsi útja előtt 1903 őszén Érmindszentre húzódott, és itt készült útjára, illetve franciául is tanult (Bölöni 1974/1934, 39). Ugyanezt erősíti meg Ady Lajos (1923, 95) aki szerint itt Ady annyira jutott a tanulásban, hogy francia levelekkel kereste fel Bíró Lajost. Léda úgy segített, hogy a *Matin* példányait küldte el Mindszentre, s Ady ezekből is tanulta a nyelvet. Ady franciatudása azonban nem lehetett túlságosan magas szintű, hiszen első párizsi útja során Bölönit kérte meg, hogy legyen tolmácsa orvosánál, aki aztán megállapította vérbaját (Bölöni 1974/1934, 52). Bölöni azt is Ady szegényes francia nyelvtudásával magyarázza, hogy a költő miért nem járt társaságba: „Ady nem vágyott Párizsban nagyobb társaságra, nem ismerkedett írókkal. Részben, mert írói önérzete nem engedte volna, hogy félvállról kezeljék őt, a balkánit, részben mert nyelvtudása nem volt erős. Gyöngén beszélt franciául, utazáshoz, egyszerűbb emberekkel folytatott beszélgetéshez ez elég volt, de nem intellektuelek között. Így Párizs nem ismerte meg Adyt.” (Bölöni 1974/1934, 148-149). Benedek Marcell (1924, 85-86) hasonlóan ír. Szerinte Ady –

¹⁷ A franciák ösztönző hatását tagadó, kevésbé ismert álláspont Ágh Istváné, aki szerint Ady költészetének halálkultuszát inkább betegsége határozta meg, mint Baudelaire hatása, Ady lírája eredeti és magyar, Baudelairenek legfeljebb „hűtlen utóda” (Ágh 2008, 256). Az a kettősség, mely a recepciótörténet elejét meghatározta, sőt végigvonult az írásokon – nevezetesen Ady magyarságának vagy a külföldi hatások jelentőségének hangsúlyozása – ma is továbbélne látszik.

mivel franciatudása mindvégig gyöngé maradt – újságokból, a Lédáék társaságában folyó beszélgetésekből értesült a politikai és irodalmi élet aktuális kérdéseiről. Színházba, időnként koncertre járt, de társaságba nemigen. Hatvany Lajos 1919-es visszaemlékezése szerint Ady franciául alig értett, de néha egy-egy napilapot a kezébe vett: „Csak egy bizonyos délutáni órában jelenhetett meg a Café de la Paix melletti kis kávéházban, ahol a szomszéd asztalnál a hermafrodita k p  és sipit  hangú Ernest de la Jeunesse nevű, néhai  r  és különc tr nolt. Ady itt is magyar újságokat olvasott, néha egy-egy francia lapba benézett, egy-egy magyarral találkozott, mert francia ismerősei alig voltak. [...] észrevettem, hogy alig két-három utcáját ismeri Párizsnak; franciául, b r értett, de beszélni alig tudott.” (Hatvany 1919, 472). Vészi Margit gépiratban fennmaradt emlékezése is azt támasztja alá, hogy Ady gyöngén beszélt franciául. V szi k 1904.  sz n látogatnak Párizsba, és sok időt töltöttek Adyval. A V szi lányok csúfolták Adyt, mivel nem ismerte ki magát a városban, és nem beszélt j l franciául, többhónapos párizsi tartózkodás után sem (Jegyzetek. AE PM V. 380).

Az egyetlen fennmaradt francia nyelv , a Moulin Rouge titk r nak 1904. december elején  rt Ady-lev lb l is az der l ki, hogy a k lt  nyelvtudása kezdetleges, a szöveg az  rthet s g hat r n  ll. Ezt a r vid levelet itt idézem:

„J’ai cru jusqu’a maintenant d’etre en Franca dans le même la Moulin-Rouge un peu de la courtoisie. Vous avez me laissé <...> aujourdui devant le votre sordide couloir entendre s me supporte de la insolence de votre garçon. J’ <...> exige de tout le monde surtout et toutjour de la courtoisie obligate, de ceux aussi, <...> qui ne desirent pas être tenu des gentilhommes, du secretaire du Moulin-Rouge encor. Je fera moi le satisfait, qu’il sied. Sans les moindres hommages

Endre de Ady

membre de l’assotiation intern de la Presse”

(AEI 113.)

Ezzel ellenkez leg Révész Béla (1922) azt állítja, hogy Ady, b r párizsi tartózkodása kezdetén még nem tudott j l franciául, később azonban a francia k lt ket is eredetiben tudta olvasni. Révész elmondása alapján Léda asszony tanított a költőt franciául, aki először a francia lapokat, majd kedvelt francia költőit, Baudelaire-t, Verlaine-t és Rictus-t olvasta (Révész 1922, 96). Révész Béla szerint Ady L d k lakásán megismerkedett egy francia  r val is, aki Verlaine barátja volt, és sokat mesélt róla. Ady állitólag érdeklődéssel és szánakozással hallgatta ezeket az elbesz lesek (Révész 1922, 177). Révész emlékezete

azonban nem teljesen megbízható: az előbbi állításaival párhuzamosan azt is állítja például, hogy Ady először két évig tartózkodott Párizsban, holott Ady levelezése és Bölöni beszámolója ennek határozottan ellentmond: Ady kevesebb mint egy évet töltött első alkalommal Párizsban, 1904. februárjától 1905. januárig: első párizsi levele 1904. február 4-iki keltezésű, utolsó pedig 1904. december 20-iki (AEI 94; AEI 114). Tehát az Ady olvasmányélményeire vonatkozó kijelentés sem biztosan hitelt érdemlő.

Valószínűbb, hogy Léda és a párizsi magyar barátok segítettek Adynak a francia költők-írók olvasásában, mert nyelvtudása nem érte el azt a szintet, amely lehetővé tette volna a szépirodalom élvezetét. Feltehetőleg a napilapokat olvasta csak önállóan, ezeket viszont rendszeresen és nagy kedvvel (Révész 1922, 122). Segítséggel azonban számos költőt, író megismerhetett. Hogy pontosan kiket, arról a kortársak emlékezései némiképp eltérnek. Bölöni szerint (1974/1934, 140) Ady első párizsi tartózkodása alatt először Jehan Rictus verseit hallhatta kabarékban. Majd Baudelaire-rel s Verlaine-nel ismerkedett meg. Baudelaire démonisága hatott rá, és olvasta Gautier Baudelaire-ről írt híres tanulmányát is. Mallarméért nem lelkesedett, túlságosan kimértnek, hidegnek érezte, viszont Rimbaud nagy hatással volt rá, *A magánhangzók szonettje* elbűvölte. Ezen kívül Bölöni emlékezete szerint Ady egy antológiából ismerte meg a közelmúlt neves költőit, Van Brever és Paul Léautaud *Poètes d'Aujourd'hui* című gyűjteményéből, mely az előző húsz év neves költőit szedte össze. Ady különösen Verlaine-t, Maeterlincket, Pierre Louÿs-t, Paul Fort balladáit, Henry Bataille-t, Moréas-t, Laurent Tailhade-t, Robert de Montesquiou-t kedvelte, míg Verhaerent, Régnier-t, Rodenbachot, Francis Jammes-ot kevésbé szerette (Bölöni 1974/1934, 144). A kortárs francia költőiket pedig Rémy de Gourmont kétkötetes *Le Livre des Masques-jából* illetve *Promenade littéraires*-ből ismerte meg (Bölöni 1974/1934, 144). Kedvelte Ernest La Jeunesse-t, akinek *Le Boulevard* című művét Bölöni és Szini Gyula ajánlották figyelmébe (Bölöni 1974/1934, 146). A régi írók közül többek között Villon állt közel hozzá, de böngészte Rétif de la Bretonne-t is (Bölöni 1974/1934, 146). Meglepő módon ismerte Alfred Jarry *Übü királyát* is, legalábbis Bölöni elmondása szerint, aki maga ajánlotta a drámát a költőnek (Bölöni 1974/1934, 146). Ugyanő hívta fel Ady figyelmét Charles Louis Philippe *Bubu de Montparnasse*-ára és Jules Renard-ra (Bölöni 1974/1934, 146). André Gide-et a *Mercure de France* olvasásakor kezdte megismerni, s a hugenotta Gide közel állt a kálvinista Adyhoz (Bölöni 1974/1934, 146). Bölöni beszámol arról, hogy Ady olvasta a nagy revüket, de a

kisebb szemléket is, a franciákon kívül még Marinetti milánói Poesia-ját is, ami Bölöni emlékezete szerint Ady néhány versét is hozta¹⁸.

Ady Lajos, aki Ady párizsi éveinek nem lehetett tanúja, úgy emlékszik (1923, 102), hogy Ady Baudelaire és Verlaine nevét Lédától hallotta először Párizsban. Ezt az állítást cáfolja, hogy Ady már 1901-ben írt nagyváradi cikkében Baudelaire-pózzról beszél (*Nagy pózok*. Szilágy, 1901. febr. 21.; AEÖPM I.2 451), mint ahogy ezt Korompay H. János is említi (Korompay H. 1988, 148.). Ady tehát már első párizsi útja előtt ismerhette Baudelaire nevét, annál is inkább, mert Reviczky már 1886-ban fordított Baudelaire-t (Korompay H. 1988, 51). Ady fordításai Léda segítségével készültek, aki először prózába öntötte a francia költők műveit. Ady korábbi olvasmányairól emlékezvén említi, hogy „Bandi” az első debreceni diákév után Érmindszenten Byron *Don Juan*-ját olvasta (Ady Lajos 1923, 50). Később, a nagyváradi időszakban pedig filozófiai írók, társadalomtudományi munkák iránt kezdett érdeklődni, így ekkoriban ismerte meg Wilde-ot és Anatole France-ot (Ady Lajos 1923, 86). Szintén a nagyváradi időszakban olvasott néhány Carducci-verset is. Mindezen kívül Herbert Spencer, Voltaire, Rousseau, Schopenhauer és Nietzsche is érdekelte. Ugyanígy ír Benedek Marcell (1924) is.

Földessy Gyula (1923) szerint Ady német könyvet alig olvasott, viszont párizsi éveiben megismerkedett az újabb francia költőkkel és írókkal. Ady volt özvegyénél látta a költő könyveit: Verhaeren, Mallarmé, Vielé-Giffin és Anatole France műveit, bár a Verhaerengyűjteményről azt állítja Földessy, hogy felvágatlan volt, s a többi említett könyv esetében sem lehetünk bizonyosak abban, hogy Ady valóban olvasta-e őket, vagy esetleg évekig érintetlenül heverték könyvespolcán. Földessy kiemeli, hogy Ady mennyire becsülte Anatole France-t, akit prózai írásaiban gyakran emlegett is (lásd erről a következő fejezetrészt, 42-44). Ady Bergson nevét is említette Földessynek, talán egyik párizsi tartózkodásakor az előadásaira is belátogatott, de nem tartotta nagy embernek.

Végezetül szóljon a témáról maga Ady, aki 1913-as önéletrajzában nyilatkozott arról, hogy ő milyen jelentőséget tulajdonított a franciáknak:

„Úgy kellett történnie, hogy írói bátorságom igazolását megkapjam előbb Párizsban – s egy-két tragikus franciától – mert a mesterségemhez még mást nem tanítottatott el velem Párizs... Tanítóim nem voltak, nem volt tanítókra szükségem, mert éltem, s mert nagyon éreztem az életet. Éreztem, akartam, teljes egészében, hatványán...” (*Önéletrajz*] Az Érdekes Újság Dekameronja I. [1913.]; AEÖPM XI. 42).

¹⁸ Erre azonban Bölöni emlékezetén kívül nincs más bizonyíték, a milánói folyóiratban még senki sem találta meg az említett Ady-verseket.

3. Ady a francia és franciául író belga írókról (1907-ig) A saját ars poetica megfogalmazása mások tükrében

A kortársak beszámolóí részletes képet nyújtanak ugyan a felvetett témáról, de hitelességük nem minden esetben egyértelmű, hiszen jórészt évekkel, évtizedekkel későbbi emlékezéseken alapulnak. A képet árnyalhatja, ha Ady publicisztikáját is vizsgáljuk, mert az általa említett írókat, költőket egészen biztosan ismerte, ha némelyiküket csak felületesen is. Párizsban Ady szellemi megtermékenyülést keres és talál. Mint láttuk, csekély franciatudással vág neki az útnak. Első útjai egyike a Morgue-ba, a párizsi hullaházba vezet, illetve meglátogatja Heine és Maupassant sírját (*Levél Párizsból*. Szilágy 1904. március 3.; AEÖPM V. 7-9). Hamarosan Léda segítségével ismerkedik a francia költőkkel, többek között Jehan Rictus-vel, és fordít is (*A koldusok poétája*. Pesti Napló 1904. március 12.; AEÖPM V.12-16) Rictus-ben nem az argot érdekli, hanem ami mögötte van: az emberi lélek, a belső. Mint mindig, amikor más költőről ír, a saját szemléletéről vall: a lélek kifejezése lesz egyik fontos célja költészetének. Máskor a valamikor ismeretlen, de a Sully Prudhomme-díj által híressé vált Marthe Dupuy nevű költőnő Fájdalom című szonettjét fordítja le rögtönözve. Mivel ez kevésbé ismert, mint a Rictus-fordítások, itt idézem:

Óh, nem szövik sehol az én szüz nászruhámat,
A könnyü fátylat én, óh, mindhiába várom,
A lenge hó-fátylat, fehérret, mint az álom,
Mely szivemben dalolt s imája volt a vágynak.

Óh a kéz a kézben, ha a nap fényre lobban!
Óh életünknek ránk mosolygó erős párja!
Óh, boldogságos csönd, halk csókok szent futárja
S fejünk egy hű sziven boldog epedő gondban...

Óh, ifju lovag, kit vártam ifju reményben,
Mért hagytál egyedül, mért nem jöttél el értem?!...
Édes, gyöngéd névvel hivtalak, mindhiában!...

Óh, álom-vőlegény, uram, lelkennek fénye,

Ifju odaadásom megigért vőlegénye,
Óh, jaj, mint gyászollak téged, kit sohse láttam!...

(*A megkoszorúzott postáskisasszony*. Budapesti Hírlap 1904. július 2.; AEÖPM V. 69-70)

Habár Ady nem kifejezetten képzőművészeti érdeklődésű, Bölöni hatására időnként eljut képtárakba, megnéz szobrokat. Különösen Rodin *A gondolkodó* című szobra ragadja meg, „az élet szobrának” nevezi. Míg Rilke Rodinről írott könyvében a tárgyias művészet eszményét írja meg, addig Ady a modern idegember megtestesítőjét látja a szoborban (*Az élet szobra*. Jövendő 1904. július 24.; AEÖPM V. 83-86). A modern idegembert, aki csak erre az egy ábrázolt pillanatra pihenhetett meg, mert mennie kell tovább, dolgozni kell, pénzt kell keresni. Rodin szobra Ady számára később szimbolikus értékűvé válik, amikor arról számol be, hogy állítólag egy Pitrou nevű sofőr megrongálta. A szobor a művészlélek szimbóluma lesz, akit a tömeg nem ért meg, holott épp mindenki sorsát testesíti meg (*Rodin, Pitrou és a szobrok*. Budapesti Napló 1905. január 22.; AEÖPM VI. 28-29). Egy másik gondolat, ami ekkoriban Adyt sokat foglalkoztatta, az volt, hogy az élet hazugságokra épül, és ezeket a hazugságokat nem szabad megdönteni (lásd Ibsen). Ezt a tételt támasztja alá, amikor Petrarca és Laura szerelméről ír, és azt a gyanút veti föl, hogy ez a szerelem esetleg nem csupán plátói volt. De ezt a hazugságot nem szabad megbolygatni, és a cikkbeli bölcs ennek ellenkezőjét hiteti el a tömeggel (*Mert kő volt a szíve Laurának*. Budapesti Napló 1904. aug. 2.; AEÖPM V. 94-96). Mint látni fogjuk, Ady számára a francia vagy belga művészek nem valamiféle példaképet (vagy nem csak azt) jelentettek, hanem igen gyakran kritikusan viszonyul hozzájuk, és az idegen költőkhöz, írókhoz való viszonyában mindig saját gondolatainak kivetülését és saját művészi hitvallásának megfogalmazását látjuk. A francia nyelvű irodalomról szólván saját esztétikai nézeteit fejt ki, két fő témája a művészet és élet illetve művészet és tömeg kapcsolata.

De először röviden tekintsük át, kiket és hányszor említ Ady a cikkeiben.

Kortársak „tetszési indexe”:

Anatole France (1844-1924)	64
Maurice Maeterlinck (1862-1949)	27
Henry Bataille (1872-1922)	19
Jean Moréas (1856-1910)	5
Henri de Régnier (1864-1936)	3

Émile Verhaaren (1855-1916)	3
Rémy de Gourmont (1858-1915)	3 (de egy cikken belül)
Francis Vielé-Griffin (1864-1937)	3 (egy cikken belül)
André Fontainas (1865-1948)	1
André Gide (1869-1951)	1
Joris-Karl Huysmans (1848-1907)	1
Francis Jammes (1868-1938)	1
Henry Kistemakers (1872-1938)	1
Adolphe Retté (1863-1930)	1
Georges Rodenbach (1855-1898)	1
Laurent Tailhade (1854-1919)	1
Ernest La Jeunesse (1874-1917)	0
Charles Louis Philippe (1887-1909)	0

Jarryt vagy Ernest La Jeunesse-t nem említi Ady; ha ismerte is őket, nem voltak akkora hatással rá, hogy aktívabban foglalkozzon velük. Anatole France viszont minden jel szerint azok közül az intellektuelek közül való volt, akiket Ady nagyra becsült, egyszer szeretett is volna vele interjút készíteni, de az nem fogadta¹⁹. A *L'Humanité* első számának megjelenésekor kiemeli, hogy a munkatársak sorában Anatole France is megtalálható (*L'Humanité*. Pesti Napló 1904. ápr. 24.; AEÖPM V. 213), a párizsi színházokról szólván pedig nem felejt el megemlíteni, hogy Anatole France művei is megszólalnak a színpadon a szezonban (*A párizsi színházak szezonja*. Budapesti Hírlap 1904., aug. 28.; AEÖPM V. 262). Annyira becsülte France művészetét, hogy az idegen nyelvű írók közül őt is taníttatná a magyar iskolákban Homérosz, Dante, Shakespeare, Heine, Ibsen és Nietzsche mellett (*Egy magyar probléma*. Budapesti Napló, 1906. szept. 4.; AEÖPM VIII. 78). Anatole France Ady számára példakép a hazaszeretben, olyan valaki, aki úgy szereti hazáját, hogy közben nem élteti folyamatosan (*Péntek esti levél*. Magyar Közélet, 1905. ápr. 2.; AEÖPM VI. 111; *A hazaszeretet reformja*. Budapesti Napló 1906. július 6.; AEÖPM VIII. 18), ezzel a hazai viszonyok ellenképe. A művészi hivatásban is példa, olyan ember, aki hatalomvágyból,

¹⁹ Ady 1906-ban akart interjút készíteni Anatole France-szal, de az nem válaszolt levelére. Ady sértettsége később sem enyhült. Az Ady baráti köréhez tartozó Itóka 1909-től szoros kapcsolatban állt a francia íróval, sőt 1910-től titkáraként dolgozott. Sokat mesélt neki Adyról, felkeltette iránta érdeklődését, és France ekkor már készen állt volna az ismerkedésre, de Ady nem akart találkozni vele (vesd össze Kovalovszky 1987, 40-41; Bölöni 1974/1934, 151).

politikai indíttatásból soha nem adja fel hivatását, még „köztársasági elnök sem lenne semmiért” (*Költőkirályból – finanszminiszter*. Budapesti Napló, 1905. júl. 18.; AEÖPM VI. 218). Szabad szellem, akit hidegen hagy a francia akadémia, mert az a „reakció fellegvára” (*Az irodalmi köztelek*. Budapesti Napló, 1906. aug. 1.; AEÖPM VIII. 40). Anatole France szocializmusát Ady sajátos módon magyarázza: szerinte France nem azért lett szocialista, mert ez a legmagasabbrendű eszme, hanem azért, mert bölcsen felismerte, hogy még nincs ennél jobb, magasabbrendűbb (*A Le Foyer ügye*. Budapesti Napló, 1906. aug. 12.; AEÖPM VIII. 53): feltehetőleg Ady is így gondolkodott a szocializmusról. Ady szerint France még az új francia helyesírást is azért támogatja, mert az „demokrata reform” (*Szocializmus és ortográfia*. Budapesti Napló 1906. aug. 11.; AEÖPM VIII. 52). A francia demokrácia megnyilatkozása Ady szemében az, hogy Anatole France is szociáldemokrata, szakegyleti tag s népgyűlésen szónokol. Ugyanakkor France ürügyén Ady érdekes gondolatokat fejt ki tömeg és elit viszonyáról: Hamarosan eljön az idő, mikor nem aszerint osztályozzák a nagy embereket, hogy az elit érti-e meg őket, vagy a tömeg, mert az elit egyre nagyobb lesz, s bele fog olvadni a tömegbe (*Clemenceau és az újságírók*. Budapesti Napló, 1906. nov. 11.; AEÖPM VIII. 116). Ady a saját magát érintő problémán gondolkozik France ürügyén, hiszen ekkor ő még csak egy szűk réteg körében volt elismert. A magyar helyzetről gondolkozik akkor is, amikor azt állítja, hogy ha Anatole France Magyarországon született volna, akkor kétszáz havi forintért névtelen vezércikket írna valamelyik lapban, hiszen „két-háromszáz emberen kívül fogalma sincs [senkinek] ebben az országban arról, hogy itt irodalom is van.” (*Magyarország: Az új Hellász*. Budapesti Napló 1907. szept. 14.; AEÖPM VIII. 34). *Anatole France vallása* címen önálló cikket is írt France-ról, melyben France méltatásával párhuzamosan élet és művészet kapcsolatáról elmélkedik, s költői álma ezek összeolvadása:

„Könnyel és bizalommal telik meg a ma élő jó emberek szíve, ha Anatole France-ra gondol. Bizonyos, hogy jó szándékkal van a jövő az emberiséghez, ha ilyesmi történik. Íme Anatole France: arisztokratája az értelemnek és az ízlésnek. Elérkezik lelkének legnagyobb kríziséhez. Látja, hogy milyen kevés az ember az emberek között. Csalás, bűn, nyomor, hazugság és veszettség mindenütt. Kétségbe kell esni. Vagy pedig elzárkózni a világtól. Vagy egészen felébe szállani s hideg bérceken dideregni, mint Ibsen vagy Nietzsche. Ezt várta volna mindenki France-tól. Hiszen művész az összes istenek kegyelméből. Csinál magának egy pompás külön-univerzumot. Trónt állít bele s rácsücsül. Ő pedig fölcsapott szocialistának. Hogy ő is álmodná szegény, gyötrődő munkások szent bizalmát? Nem: Anatole France tudja, hogy a szocializmus még nem lesz megváltás. De tudja, hogy milliószor több szépség és jószág lesz a földön, mint ma. Nem szabad megtagadni az életet. Az exkluzív művészet ezt teszi.

Jönniök kell időknék, mikor élet és művészet megcsókolják egymást. Küzdeni kell ezért a csókért, mert ez lesz az expiació minden Judás-csókért. Ez lesz az emberiség felmagasztalulása[!] Mikor? Talán sok ezer év múlva. Lehet, hogy soha. Mégis ezért kell élni. Egyébként nincs értelme az életnek. Meg kell ölnünk magunkat vagy összerombolni, bombázni mindent, ami van. A szocialisták arra mennek a cél felé. Ezért kell velük menni. Nem érnek oda. De egy részét az útnak megfuthatja velük az emberiség.” (*Anatole France vallása*. Budapesti Napló 1906. aug. 22.; AEÖPM VIII. 64.o.).

Egy másik francia, aki ismert és fontos Ady számára, Henry Bataille, a drámaíró és költő. Őt nem csupán Párizsból ismerhette Ady, mert *Kolibri mama* című darabját bemutatták a Vígszínházban (*Kolibri mama*. Budapesti Napló 1905. máj. 21.; AEÖPM VI. 103). Ez egy negyvenéves anyáról szól, aki szerelmes lesz fia barátjába. A szerelem múltával a barát otthagyja őt, s az anya visszatér családjához. Ady raffinált lélektani drámaként jellemzi ezt a művet. Bataille költőként is fontos Ady számára, ismeri a *Le beau voyage* (1904) című kötetét. Ady úgy jellemzi őt, mint aki harminc évesen beszüntet minden lázongást, és a temetőről ír verseket (*Az Observatoire-tól a Sorbonne-ig*. Pesti Napló.; AEÖPM V. 20), Jehan Rictus-vel összehasonlítva Rictus az érdekesebb, újítóbb költő. De nem elképzelhetetlen, hogy a *Vér és arany* kötet temetőversei (például *Közel a temetőhöz*) Bataille verseiből is ösztönzést merítettek, csak annak gyermeki, természetes formáit nem követték, hanem művészibb eszközökkel éltek.

A belgákról külön cikket is írt Ady (*A belgák*. Budapesti Napló 1906. aug. 15.; AEÖPM VIII. 56-58). Ebből kiderül, hogy, ha nem is mélyebben, de névről igen sok belga költőt, íróat ismert, feltehetően Rémy de Gourmont *Le livre des masques* (Párizs, 1896) című könyvének előszavából, így például az általa említettek között van a korban divatos Maurice Maeterlinck (1862-1949) és Émile Verhaeren (1855-1916) mellett Georges Rodenbach (1855-1898), Adolphe Retté (1863-1930), André Fontainas (1865-1948), Georges Eekhoud (1854-1927), Henri de Régnier (1864-1936), Christian Beck (1879-1916), Henry Kistemakers (1872-1938). Ady prózai műveinek kritikai kiadása kimutatta, hogy amit Ady itt a szimbolizmusról, közelebbről a belgák szimbolizmusáról ír, azt Rémy de Gourmont könyve inspirálta. A szimbolizmus Ady megfogalmazásában az individualizmus kifejeződése, a másság igenlése, s annak elfogadása, hogy az élet „jelekkel beszél”. Ady azért szentelt különös figyelmet a belgáknak, s foglalkozott velük külön cikkben, mert úgy látta, hogy ők nem elefántcsonttoronyba zárkózott, gögös művészek, hanem látják a mindennapi életet is; bizonyára Ady is ennek az eszménynek a jegyében alkotott. Ugyanakkor Ady elválasztja ezt a fajta „életes” szemléletet a napi politikától. A napi politika jelszavainak nem ugranak be ezek

a költők – írja. Másrészt hangsúlyozza, hogy Maeterlinck kiállt az általános, titkos választójog mellett, s hogy ez Ady szemében is pozitív dolog, előrevinné a modern társadalmat. A belgák Ady szemében Észak és Dél látszólag feloldhatatlan ellentétének feloldói, bennük egyesül ez a két pólus. Számára azért is lehettek szimpatikusak, mert a magyarokhoz hasonlóan kis népről van szó²⁰, akiknél – a magyar állapotokkal ellentétben – virágzik a kultúra, ha francia földön fogant is meg, mert a belga írók nagy része Párizsban telepedett le. Ady Maurice Maeterlincket ismeri legjobban a belgák közül, említi *Monna Vanna*, *Ariadne et Barbe-Bleue* című műveit is (*Vanda, Mariska, Dóra*. Budapesti Napló 1905. aug. 11.; AEÖPM VI. 240; *Maeterlinck új darabja*. Budapesti Napló 1907. június 11.; AEÖPM VIII. 180). Maeterlinck a századfordulón divatos szerző volt Magyarországon, játszották darabjait Nagyváradon és Pesten is, Ady is jól ismerte, már nagyváradi színikritikáiban és cikkeiben is említi. Viszonya ellentmondásos hozzá; becsüli, de gyakran kritizálja is, legtöbbször *Monna Vanna* című darabját, amit 1902-ben Ábrányi Emil fordított le. Amikor arról ír, hogy a pozitivistá világszemlélet kihalóban van, s helyébe az „örült” idealizmus került, akkor Maeterlincket is negatív példaként említi, mint aki történelmi darabot írt, ezzel kiszolgálván a korszellemet, megtagadva saját magát (*Ideális örületek*. Nagyváradi Napló 1903. január 15.; AEÖPM IV. 17). A sikerrel játszott *Monna Vanna* Ady szemében Maeterlinck árulása, olyan darab, amely mindenkire szól, de silány, mert nincs benne új hang, nincsenek benne új igazságok, csupán „olcsó vásári munka”. Tolsztoj tévedése a szemében, amikor azt írta, hogy a művészet mindenkire szól, mert Ady szerint az igaz művészet nem szólhat mindenkire, legalábbis ma még nem. De reménykedik benne, hogy eljön egy kor, amikor mindenkit magához emel a művészet, és megszűnik csupán a kiváltságosok számára lenni (*Monna Vanna igazsága*. Nagyváradi Napló 1903. február 7.; AEÖPM IV. 28-29; *Monna Vanna igazsága még egyszer*. Nagyváradi Napló 1903. február 10.; AEÖPM IV. 32-33). Kevés szimpátiával nyilatkozik arról, amikor Maeterlinck egy díjkiosztás alkalmával tökfilkónak nevezi saját magát, diákéveire utalva, mert Ady úgy gondolja, hogy nagy ember lehet jeles diákból is. Ezzel megint csak saját magára céloz: Ady Zilahon eminens diák volt.

A közelmúlt költői, a francia szimbolizmushoz közel állók közül Verlaine-t 46-szor, Baudelaire-t 30-szor, Rictus-t 8-szor említi Ady, míg Mallarméra egy szót sem veszteget, igaza volt tehát Bölöninek abban, hogy őt Ady nem kedvelte, viszont az állítólag Ady által nagyra tartott Rimbaud neve sem fordul elő. Ady szívéhez kétségtelenül *Paul Verlaine* áll a

²⁰ Émile Verhaaren és Ady Endre között éppen a nemzetükhöz fűződő ambivalens viszonyban lát rokonságot Lackfi János: „Belülről feszítette, kívülről nyomasztotta őt ez a föld, és (akárcsak Adyt) furcsa módon éppen röghözkötöttsége tette nemzedékének leguniverzálisabb törekvésű költőjévé.” (Lackfi 1997, 16).

legközelebb. Nem azért, mert költészetét közel érzi a sajátjához, hanem azért, mert életét illetve élet és művészet viszonyát érzi példaértékűnek. Saját verse Verlaine költeményeihez képest „érthetőségben valóságos tanácsai előterjesztés” (*Egy kis ügy és egy nagy ügy*. Szabadság, 1905. július 2.; AEÖPM VI. 199). Abel Bonnard, aki állami kitüntetést kapott, semmit se ér, Verlaine-nel szemben, aki ugyan semmilyen kitüntetést nem kapott, de mégis volt valaki (*Az Abel Bonnard-ok*. Budapesti Napló 1906. június 29.; AEÖPM VIII. 13). Sőt, továbbmegy : százada legjobb költőjének tartja, akit a tömeg-népszerűség elkerült, mert túl finom volt (*A kis népszerűsítő*. Budapesti Napló, 1906. okt. 5.; AEÖPM VIII. 95). Költők című cikkében Victor Hugoval hasonlítja össze Verlaine-t, s Verlaine-t tartja az új művészet képviselőjének s egyben Victor Hugo fölé helyezi, mert Verlaine emberibb. Míg Victor Hugo a tömeg véleményével és ízlésével hasonult, addig Verlaine az individuum szószólója. Ugyanakkor, miközben Verlaine az individuum mélyrétegeit fedezi fel, az általános emberiről, a mindegyikünkben közösről szól. Ezzel Ady saját törekvését, eszményét is megfogalmazta: úgy lenni individualistának, hogy közben a mindenki közös érzését, fájdalmát, örömét fejezze ki:

„ Mert hát kik is ők: a dölyfös francia Jupiter s az isteni faun? Típusai annak a kétféle kiválóságnak, mely örök: a hasonlóságénak és a differenciáltságénak. Victor Hugo fajsúlya ugyanaz volt, mint Jersey-szigetbeli magyar társáé, például a Teleki Sándoré. Ő, Victor Hugo, részeg volt korának politikai eszméitől s csak éppen ereje, impulziója s szótára volt nagyobb, mint egy romantikus, forradalmár kereskedő-segédé. Őt az emberi és tömegi hasonlóságok űzték, lelkesítették és forralták s nem volt egy hangja, mely ne lett volna a Montmartre békés szatócsáé is. Verlaine-nél megfordult a század és a század embere. Verlaine már az ember volt, az ember, a differenciálódott, a gyalázatosan őszinte ember. Victor Hugónak testvére lehetett III. Napóleontól az utolsó krími tatárig bárki. Verlaine testvére már csak a differenciálódott, a nagyon elszánt, a magát veséjéig ismerő és analizáló, új ember lehetett. Az, akit nem kap el a tömeg s aki a világot nem a népgyűlésekről, de a szörnyű, önmagát vizsgáló, mély, individuális lelki órákból ismeri. Ez nem meghódolás annak az iskolának, melynek nálunk talán Diner-Dénes József volna az atyamestere. Ám mégis Verlaine-en már érzik, hogy önbűnös lelke mindazok helyett sír, kiket elnyomított egy hitvány, hazug és hóhér társadalom. Nem lehet azt számmal kifejezni, mennyivel több és emberibb a minden bűnünkben és erényünkben közös Verlaine, mint a minden bűnünkkel és erényünkkel olcsón és rendesen hivalkodó Victor Hugo.” (Budapesti Napló 1906. december 18.; AEÖPM VIII. 132.o.).

1907 novemberében Ady cikket ír Verlaine egy posztumusz megjelent kötetéről, melyben a francia mester saját költő- és íróársait pocskondiázza, Ady ellenszenvét kiváltva. Ugyanakkor sokatmondó, ahogy Ady Verlaine-t jellemzi, mert ez a jellemzés sok szempontból saját magára is illene, különösen a „fékezhetetlen, beteg vér” említése és az alkohol aljasító hatásának kiemelése. Verlaine egyszer-egyszer a dicsőség magas fokára emelkedett, majdnem bevásztották a Francia Akadémiába is, ugyanakkor „fékezhetetlen, beteg véré”-től nem szabadulhatott, az csavargóvá tette. Börtönben is ült, mint Oscar Wilde, s az alkohol elaljasította, mint Edgar Poe-t. Ady a saját életében megnyilvánuló kettősséget elemzi: dicsőség és elrontott élet együttjelenvalóságát (*Halott költő kritikája*. Vasárnapi Ujság 1907. november 10.; AEÖPM IX. 48). 1910-es, Carrière és Verlaine címen írt cikkében, Carrière-t és Verlaine-t hasonlítja össze: a festőt, aki Verlaine-ről portrét készített és a költőt. Verlaine szerencsétlen életének értékeit emeli ki, tiszta embernek és nagy poétának nevezi (ami Ady szájából jelentős dicséret), aki másokért szenvedett (Vasárnapi Ujság 1910. június 26.; AEÖPM X. 68). Kettejük életében a másokért való áldozathozatal a közös:

„s csak még ezután érti meg a világ, ki volt Carrière? Bizonyos, hogy nagy művész volt, kívánatosan példás életű ember és keresztyén, szabad keresztyén, miként Verlaine. És itt találkoznak ők ketten: a keresztyénségben, a krisztusiasságban, életüknek altruizmusában. Verlaine nyomorultul, de generációkért és Istentől megszentelt szívvel halt meg, Carrière gondolattal s vászonnal ugyanígy apostolkodott. Csodálatosan megnyugtató, hogy ők mégis észrevették egymást, s hogy a Verlaine-portré beszélni fog sokáig és százezreknek arról, hogy az élet összehozza az egymáshoz illőket, s hogy az az élet az érdemes élet, mely a leendő életet munkálta.” (Vasárnapi Ujság 1910. június 26.; AEÖPM X. 68).

Az elmondottak alapján úgy tűnik, hogy Ady nem elsősorban Verlaine költészetét méltatja, hanem életéről elmélkedik, azt értelmezi sajátosan. Verlaine élete a művész életének szimbóluma, aki bár boldogtalan egyéni életében, de élete krisztusi áldozathozatallá válik, boldogtalansága és szenvedésekkel telítettsége nem hiábavaló, mert ebből születik meg művészete, mely ezáltal az élet által hitelessé válik és a köz javára van. Ady saját életének és művészetének összefüggését hasonlóképp látta, és emiatt érezhetett rokonságot a francia költővel. Miközben költő- vagy íróársairól elmélkedik, sokkal inkább saját költői hitvallását fogalmazza meg, mintsem objektív véleményt formálna róluk.

Baudelaire, aki Bölöni szerint kevésbé állt közel Adyhoz, szintén fontos szerepet kap cikkeiben. Ő elsősorban a művész és közönség viszony szempontjából foglalkoztatja Adyt. A tömeg és a művészet szembenállása Baudelaire esetében kiéleződik: őt csak kevesen értették meg, de éppen ez is mutatja költői nagyságát (*Rostand és Sarah*. Szilágyi. 1905. január 5.;

AEÖPM V. 178). Ki az igazi művész? – teszi fel a kérdést Rostand ürügyén, és egész hosszú elmefuttatást olvashatunk tömeg és művészet viszonyáról. Az irodalom egyre inkább a tömegeké – írja, a kor a középszerűség kora. Ebben a korban azok tudnak érvényesülni, akik magukévá teszik a tömeg ízlését, és azt szolgálják. Az ilyenek azonban Ady szerint csak egyes mesteremberek, de semmiképp sem igazi művészek, nem koruk váteszei. „Pedig talán ez volna a költő?” – teszi fel a költői kérdést: vagyis Ady számára ez a költő, aki vátesze tud lenni saját korának. A siker nem az igazi értékhez szegődik, de léteznie kellene az egész világon a művészek olyan közösségének, akik nem a napi sikert hajszolják, hanem az örökemberihez szólnak. Rostand tehát csak egyes mesterember, bár népszerű volt, Baudelaire ezzel ellentétben művész, bár korában kevesen ismerték el (*Rostand és Sarah*. Szilágyi 1905. január 5.; AEÖPM V. 176-179). A lényeges az – írja Ady *A fekete macska* című cikkében (*A fekete macska*. Budapesti Napló 1905. ápr. 8.; AEÖPM VI. 119) – hogy el tud-e valamit hitetni a publikumával az író. Mark Twain esete a példa, aki tréfából olyan hirdetést adott fel, miszerint elveszett egy fekete macska. A megtalálónak jutalmat ígért, de megjegyezte, hogy a macska olyan fekete, hogy láthatatlan. Másnap ezer macskát hoztak Twain-nek, mert elhitték, hogy igaz, amit ír. Ugyanígy a modern művészet elhitei a közönséggel azt, amit láttatni akar. Baudelaire hangulatait előtte nem érezték az emberek, de ő a verseiben megírta ezeket, s ezáltal megtanította a közönséget új hangulatokra, vagyis a modern költő képes újat teremteni. Máskor a pusztítás és pusztulás költői megjelenítésével kapcsolatban említi Baudelaire-t, s Zichy Mihály képével, *A Pusztulás géniusának* diadalával veti össze Baudelaire szonettjeit (*A République blanche*. Budapesti Napló 1906. márc. 2.; AEÖPM VII. 151). Nemcsak az ópiummal vagy hasissal összefüggésben gondolkodik Baudelaire-ről (*Az ópium*. Budapesti Napló 1906. okt. 30.; AEÖPM VIII. 106-107), de tudomása volt Baudelaire Poe-fordításairól is (*Idegen költők*. Budapesti Napló 1906. ápr. 1.; AEÖPM VII. 183).

Jehan Rictus verseiből Ady néhány átköltést az *Új Versek* kötetbe is bevett. Róla írt cikkében tiltakozik az ellen, hogy Rictus-t szocialistának tekintsék. Ady számára Rictus-ben az életvágy a lényeges. Az élethez való jog összekapcsolódik a jómódhoz való joggal, hiszen pénz nélkül a modern élet nem élvezhető: „Ő sokunknak-sokunknak a lelke. A nagy vágyak, nagy érzések és nagy ideák rongyos, halálra fárasztott, de éhes és szomjas fejedelme, aki nem tud trónusához jutni. Mi ez a trónus? Hát mi a mai élet trónusa? Kényelmes, szőnyeges, puha lakás, divatos ruha, gazdag konyha, automobil, szép asszonyok, pezsgők, likőrök, stb. És pénz, sok pénz. Jómód, csók és mámor. Jehan Rictus részesedést kíván mindabból, amit a modern élet egy embernek nyújthat. Azt hirdeti, hogy az élethez s az élet minden valóságához

a legteljesebb joga van mindenkinek, aki ezekre – vágyik.” (Pesti Napló 1904. március 12.; AEÖPM V. 13).

Ady, bár csak egyszer említi cikkeiben, André Gide-et is közel érzi magához, elsősorban kálvinistasága miatt. Arról vall, hogy Gide élete és írói alakulása hasonló az övéhez: „De André Gide nekem másért is kedves: soha hasonlóbb embert írói és emberi kialakulásában nem találhatnék – magamhoz. Hogy a kálvinista predestináció milyen igaznak, mélységesnek tűnik föl ilyenkor nekem. Majdnem egyformán szült és indult embereknek majdnem ugyanazon életfölfogásig kellett eljutniok. André Gide-nek is protestáns pásztorősei voltak, s ő is prédikátor, bármennyire kívánna csak művész lenni.” (*Az isten az irodalomban*. Nyugat, 1910. február 1.; AEÖPM X. 24-25). A hasonlóságot a művészsors alakulásában véli Ady felfedezni. Ez egyben költői önvallomás is, miszerint Ady is szeretne csak művész lenni, de a körülmények ezt nem engedik, így kénytelen a prédikátor szerepét is föl vállalni – André Gide-hez hasonlóan. Ez a cikk Ady sokat emlegetett vátesz-szerepét érdekes megvilágításba helyezi, merthogy ezek szerint Ady művészi vágya nem a prédikátor-szerep lenne, a szerepet inkább „muszáj Herkules”-ségből vállalja.

Ady esztétikáját, melyet az idegen nyelvű költők ürügyén fejtett ki, a következőkben foglalhatjuk össze: Ady tudatában volt annak, amit Ortega y Gasset 1944-ben (1944, 157-163) megfogalmazott, tudniillik, hogy a modern korban nem az esztétikai, hanem a kognitív megértés mentén válik szét az olvasóközönség: vagyis nem az az első szempont, hogy tetszik-e a mű, hanem hogy megértem-e. Tisztában volt vele, hogy a közelmúlt és a jelen nagy művészeit csak egy szűk elit érti meg, mint ahogy erről Verlaine-nel kapcsolatban írt, s úgy látta, hogy ezt egyelőre nem lehet megváltoztatni, mert aki kiszolgálja a közönségigényt, az giccset alkot, mint Maeterlinck a *Monna Vanna*-ban. Ezzel szemben azonban az a vágy is megfogalmazódott benne, hogy mindenkihez szóljon, mint Anatole France, mert az elit művészet életidegen, és Ady szemében a művészetnek az életről kell szólnia. Annak is tudatában volt, hogy ez az ellentmondás a jelenben nem feloldható, ezért utópiát alkotott: a művésznek nem kell a tömeghez alacsonyodnia, hanem a tömeget kell az elithez felemelni, és ha eljön egyszer ez a kor, melyben ez megvalósul, akkor a művészet mindenkihez fog szólni. A most élő művésznek viszont az a feladata, hogy krisztusi gesztussal mindenki szenvedését magára vállalja, (mert így lehet csak hiteles), és a tömeghez próbáljon szólni, prófétai szerepet vállalva, s egyben lépésenként felemelve azt. Ady sokat emlegetett vátesz-szerepe ebben a megvilágításban nem csupán a magyar romantikus hagyományban gyökerezik, és nem csupán nemzetféltő gesztus, hanem az elit és tömeg ellentéte feloldásának vágyából is fakad. Magyarán egy a modernség korában jelentkező problémára (elit művészet kontra tömegigényt

kielégítő művészet) adott sajátos válasz. Paradox módon éppen ennek a modern váteszszerepnek, amelynek nemzeti jellegét annyiszor hangsúlyozta a szakirodalom, az igazolását találja meg Ady a francia költőknél.

4. Ady és a német nyelvű irodalom

Mint az előző fejezetekben láttuk, az 1910-es évektől kezdve a kritika elsősorban a francia párhuzamokra koncentrál. Pedig Ady kedvelte Heinét, az egyik első dolga Párizsban az ő sírjának felkeresése (*Levél Párizsból*. Szilágy 1904. március 3.; AEÖPM V. 7-9), ismerte és tisztelte Nietzschét, és hallott Schnitzlerről (*A hétről*. Nagyváradi Napló 1901. június 23.; AEÖPM II. 2 41-43). A haladó gondolkodást tisztelete bárkiben, függetlenül anyanyelvétől²¹.

A disszertáció szempontjából lényeges Ady-Rilke párhuzamot a szakirodalomban ritkán említik, mivel nem lelhető fel életrajzi kapcsolat (találkozás), vagy közvetlen irodalmi hatás. Halász Előd könyve (1995/1942) kivétel ez alól. A mű Ady és Nietzsche kapcsolatát kutatja, de mivel Nietzsche Rilkére is hatott²², így ő is szóba kerül, de inkább, mint Ady

²¹ Politikai értelemben persze nem szerette az osztrákokat, mert ez nem fért volna össze a kurucos és 48-as virtusával. Ezt a problémát azonban főlegesen tárgyalni, mert Király István (1977) írt Ady és a Monarchia viszonyáról.

²² Adynál és Rilkénél is meghatározó Nietzsche hatása, mint ahogy Nietzsche szinte a kor minden fontos művésznél jelentős hatást fejtett ki. Ady Nietzschétől vesz át egyfajta versnyelvet, mellyel a magyar versnyelvet megújítani szándékozik. Például a kritikai kiadás *Az én menyasszonyom* című vers ihletőjeként nem egy hölgyet, hanem Nietzschét jelöli meg (AEÖV II. 325-29). Ady költészete, mint Nietzschéé is, hagyományromboló, sőt Nietzsche rá tett hatásáról a magyar költő maga is írt (*Nietzsche és Zarathustra*. Budapesti Napló, 1908. március 5.; AEÖPM IX. 182-84). Rilke sem tartotta magát hagyományörzőnek, inkább „tékozló fiú”-nak nevezte magát. Bár nem törekedett enciklopédikus műveltségre, Nietzsche műveit szívesen olvasta. Lou Andreas-Salomé hagyatékában olyan feljegyzéseket találtak, melyek Nietzsche olvasása közben születtek. „Ismerjük a mű [A tragédia születése] egyik központi tézisé: a szatírkórus volt a dionüszoszi archaikus tragédia (»Urtragödie«) egyetlen színpadi megvalósulása, minden, ami ezután következett, csak egyre hiteltelenebb lett, és elkerülhetetlenül vezetett a műfaj csődjéhez. [...] Márpedig Rilket éppen ez a kérdés foglalkoztatta legjobban, miképpen is kell elgondolni azt a színpadot, amely megfelel a »Dionüszosz feltámadása« nagy témájának. Ahol Nietzsche kijelenti, hogy a dionüszoszi művészet csakis zenei lehet, semmi más, ott Rilke vizuális művészetet keres: »az eredendő fájdalomnak a zenében képek és fogalmak nélkül való megjelenését«, olvassuk Nietzschénél. »Egy tekintetet kell beiktatni a közönség meg a színpad közé«, olvassuk Rilke jegyzeteiben. Ez a vizuális művészet persze független minden valóságos formától, Rilke még az »imaginäre Bühne« kifejezést is használja (és a jelző, csakúgy, mint az »imaginárius szám« kifejezésben, olyan létezőre utal, amelynek nincs semmiféle reálisan létező megfelelője, esetünkben pedig olyan színpadra, amely valóságosan nem jelenik meg sehol); mégis vizuális felfogású művészet ez, és, miként maga Rilke is kiemeli, apollói szellemű is: Rilke a

ellentéte: kettejükre egészen másképp hatott Nietzsche²³. Halász azonban hasonlóságokat is talál a két költő között. Így például: „[Ady] Rilkéhez hasonlóan, de ugyanakkor igazi Nietzsche-szerű átvitelrel a múltba visszavetítve látja önmagát.” (Halász 1995/1942, 144). Vagy: „Egészen rilkei módon az életet az énekléssel, a dallal azonosítja.” (Halász 1995/1942, 180). Mindezt egyetlen olyan tanulmány Takács Miklós (2001) írása, amelyik Ady és Rilke verseket hasonlít össze, méghozzá az istenes versek közül. Ő utal Krležára (1957) is, aki Adyt Rilke és Kraus mellett említi, mint a Monarchia erős egyéniségeit. Ezt a gondolkodásmódot szeretném folytatni: Vajon milyen eredményre jutunk, ha a költővel közel egy időben, de más térben működő alkotók műveit vizsgáljuk meg?

Ady és Rilke között az említett Nietzsche-hatáson kívül feltűnő párhuzam, hogy mindkettejük életében meghatározó lett a Párizs-élmény, és mindkettejük csodálattal nézett Rodinre, habár Rilke szorosabb kapcsolatban volt vele.

Ady, mint közismert, Diósiné Brüll Adél hívására 1904-ben járt először Párizsban, majd ezt az utat számos másik követte, és művészetének kibontakozásában jelentős szerepe volt a francia főváros hatásának. Rilke 1902-től 1906-ig megszakításokkal Auguste Rodin mellett Párizsban dolgozott, és könyvet is írt a szobrászról (Rilke, 1913). Rilke kevésbé lelkesedett a nagyváros iránt, undorral és ellenszenvvel viseltetett iránta (Heinrich Vogelernek. 1902. szept. 17.; Rilke 1994, 27), Rodint viszont csodálta. Mellesleg Ady is lelkesen szól cikkeiben Rodin szobrászatáról (*Az élet szobra*. Jövendő 1904. júl. 24.; AEÖPM V. 83-86) (*Rodin, Pitrou és a szobrok*. Budapesti Napló 1905. jan. 22.; AEÖPM VI. 28-29) (*Egy szegény szalon*. Budapesti Napló 1907. máj. 8.; AEÖPM VIII. 217-218). Rilke Rodin művészetében a „dolgok” iránti érdeklődést, a művészi-mesterségbeli tudást csodálja: „S visszatekintve a középkor szobrászatától az antikvitásba, sőt, azon is túl, kimondhatatlan múltak kezdetébe, nem úgy tetszett-e, mintha fényes vagy komor sorsfordulóin újra meg újra jegyzeteiben azt próbálja felépíteni, amit Nietzsche eleve és végérvényesen elítélt. [...] Rilke mindvégig megőrizte életművének vezérelvül egy egyetemes művészlét kialakítását; és ezt az elvet épp a nietzschei tételek ellenében dolgozta ki.” (Pór 1998, 1520). A *Buch der Bilder* (Képek könyve) címe is ilyen vizuális jellegű művészetre utal. Míg Ady inkább Nietzschével párhuzamos törekvéseket valósított meg életművében, Rilke Nietzschével vitatkozva talált rá saját költői felfogására, de a gondolkodó hatása mindkettejükénél számottevő.

²³ Ady és Rilke szemlélete között Halász Előd a következő alapvető különbséget látja: „Rilke a külső világból, a reális, konkrét mindenségből épít fel magának belső kozmoszt. Ezt nevezzük a szószoros értelmében vett impresszionizmusnak. (A szót ismét világszemléleti értelemben használva.) Ady viszont Rilkének éppen az ellentéte – noha legmélyén az adys halálgondolat sokban hasonlít a *Duineser Elegien*-ben kifejezett rilkei végső bölcsességhez. Ady magával hoz egy belső kozmoszt, s annak a kozmosznak éppúgy része az élet, mint a halál (Halász 1995 /1942, 97-98). Míg tehát Rilke a a külső felől jut el a belsőig, Ady éppen fordítva, a belsőt vetíti ki mindenre.

ez után a művészet után áhítóznék az emberi lélek, vágyainak vagy rettegésének eme egyszerű tárggyá-válása után, amely szónál és képnél többet nyújt, s többet a hasonlatnál és látszatnál...?” (Rilke 1984, 10-11). Vagy: „Egyszer majd felismerik, mi tette olyan naggyá ezt a nagy művészt: az, hogy munkás volt, s nem vágyott másra, csak arra, hogy minden erejével behatolhasson szerszáma közönséges és kemény munkájának titkaiba. Ebben volt némi lemondás az életről; de éppen ezzel a türelemmel nyerte el az életet: mert vésőjéhez odasereglett a világ.” (Rilke 1984, 54). Ady szerint viszont *A gondolkodó* című szobor a modern idegember feszültségeit fejezi ki (*Az élet szobra*. Jövendő 1904. júl. 24.; AEÖPM V. 85-86). Ugyanerről a szoborról Rilke másként ír, az ő felfogásában a cselekvés energiája válik gondolattá, képpé, néma töprengéssé, de ő is érzi a mozdulatlanág mögött megbúvó dinamizmust. Ady egészen mást tartott fontosnak a Rodin-szobrot szemlélve, mint Rilke: Ady a modern idegember ábrázolásának tartotta a szobrot, a modern életet, mozgást látta benne, míg Rilke Rodin inspirációjára dolgozta ki a tárgyias művészet elméletét.

Viszont nemcsak Ady, de Rilke is ellenállásba ütközött, amikor önálló művészi útját kereste. Rilke *Neue Gedichte* (Új versek) (1907) című gyűjteménye sok tekintetben ugyanolyan lázadást jelentett, mint Ady szintén *Új versek* (1906) című műve. Ady a korabeli közönségizléssel szállt szembe, Rilke a mecénásai elvárásait nem teljesítette ezzel a kötettel (Fülleborn 1997, 169). Karl von der Heydt ugyanis, Rilke ekkori támogatója (akinek egyébként az *Új versek* első részét ajánlja) az anyagi támogatást ahhoz a feltételhez kötötte, hogy Rilke a *Stundenbuch* szellemében továbbra is vallásos költeményeket írjon, és polgári életvezetést folytasson. Rilke viszont új utakat keresett a *Stundenbuch* után, és nem teljesítette mecénása konzervatív elvárását. Ahogy Ady fogadtatása sem egyértelműen pozitív, úgy Rilket is sokan ellenérzéssel fogadták, így például George és Hofmannsthal is (Pór 2002, 176), mivel kora irányaihoz képest is új, egyedi utakat keresett.

Míg Rilke és Ady között semmilyen életrajzi jellegű kapcsolat nem lelhető fel, addig Ady és Hofmannsthal, ha csak felületesen is, de tudomást szerzett egymásról. Hofmannsthal Hatvany révén hallott Adyról, és Ady is róla. Hatvany 1909. január 28. előtt Berlinből írt levelében így ír: „Ma Brody – lakoma Reinhardt nál. Hofmannsthal ott lesz. Tegnap kérdezősködött, hogy mit csinál az a nagy költő, a kiről neki tavaly beszéltem. Mondtam: sok bolondot és nagyszerű verseket.” (AEL II. 142). Arról nincs adat, hogy mennyire ismerték egymás verseit, feltehető azonban, hogy nem túl alaposan, hiszen Ady egyetlen cikkében sem méltatja Hofmannsthal költészetét, és Hofmannsthal sem említi Adyt.

Poétikai szempontból Tamás Attila figyelt fel a két költő közötti hasonlóságra (Tamás 1991, 153). Szerinte Ady költészete nem romantikus, hanem szimbolista, és versei néha olyan

vonásokat mutatnak, melyek Hofmannsthallal hozzák kapcsolatba. Tamás Attila ezután nem fejt ki pontosabban, milyen vonásokra gondol. Szendi Zoltán is kapcsolatba hozza Ady és Hofmannsthal költészetét, kiemelve a halálmotívum közösségét, és a titokzatosság-érzést, mely mindkét költő műveiben fellelhető (Szendi 2000, 213).

A nyelv és a kogníció válságát, s azt a felfogást, mely szerint a nyelv nem a valóság jelölője, mely valóság a nyelven kívül létezik, hanem hogy nem tudunk érzékelni olyan valóságot, melyet nem a nyelv közvetít, nos, ezt a felfogást, melyet a 20. században például Wittgenstein és Derrida műveiben követhetünk nyomon, Hofmannsthal előlegezte meg, leginkább a *Chandos-level* (1902) címen ismertté, sőt közismertté vált fiktív levelében. Öt évvel később, 1907-ben jelent meg Ady *Kocsi-út az éjszakában* című költeménye, melyet Király István és Kenyeres Zoltán is kapcsolatba hoz Hofmannsthal művével, és az Ady kritikai kiadás IV. kötetében is utalunk rá. Kenyeres Zoltán az egész részekre szakadozottságának élményét Nietzsche-hez köti: „Nietzschétől kezdődően járta át ez a tapasztalat az európai filozófiát és művészetet. De míg Nietzsche még úgy vélte, hogy csak a rosszul működő művészetben jelenik meg részekre szakadozottan az, ami valójában ép és egész, a századfordulótól kezdve már egyre inkább a világ és a társadalom számlájára írták az egész részekre szakadozását. Hofmannsthal a *Lord Chandos levelében* pedig még szélesebb körben, az emberi léttel mélyen összefonódó nyelv képességeinek megrendülésével hozta kapcsolatba azt a rossz érzést keltő jelenséget, hogy minden részeire bomlott előtte” (Kenyeres 1998, 44-45). A *Kocsi-út az éjszakában* című vers sora „Minden egész eltörött“ és Hofmannsthal mondatai párhuzamba állíthatók. A költemény fő motívuma a széttöredezettség, részekre esettség. Ezek ellentétéként szerepel a versben Ady egyik kedvenc szava, a „minden” s az „Egész”. A Lord Chandos levelének ugyanígy a világ részekre esettsége az egyik fő témája. Hofmannsthal 1900 körül alkotói válságba esett. *Das Bergwerk zu Falun (A faluni bánya)* című drámáját 1899-ben kezdte írni, majd 1900-ban félretette, és sosem fejezte be. Ez a befejezetlenség, töredékesség jelképes értékű is. Költői-drámáiról elhallgatását magyarázta *Ein Brief (Brief des Lord Chandos)* (Levél, 1902) című művében, mely Francis Baconnek írt fiktív levél: „Minden részeire bomlott előttem, a részek megint részeikre és semmi sem akart egy fogalom alatt megférni. A szavak egyenkint uszkáltak körültem; szemekké folytak össze, rám bámultak és vissza kellett rájuk bámézkodnom.” (Hofmannsthal 1919, 40). Hofmannsthal válságát sokféleképp lehet magyarázni. Az egyik lehetséges magyarázat szerint ez a válság a szimbolista esztétikában gyökerezik (Kovach 2002, 88), mely oly nagy hatással volt Hofmannsthalra az 1890-es években. Egyrészt a Stefan Georgével való találkozás, másrészt a francia szimbolisták olvasása hatott ekkoriban az ifjú költőre. A szimbolista

esztétika a költői nyelvet elválasztja a mindennapi nyelvtől, a költői nyelv ebben a felfogásban inkább zenei hangokhoz hasonlítható, mintsem a kommunikáció eszköze lenne. A dilemmát az okozza, hogy a nyelv a jelentését társadalmi összefüggésben kapja meg, eredendően társadalmi „találmány”. Nem véletlen, hogy Hofmannsthal a Chandos-levél után közéletibb műfajok felé fordult, mint például a dráma vagy az opera-libretto, mert elkötelezte magát a költő társadalmi küldetése és felelőssége iránt. Adynál nem újdonsült téma a széttöredezettség érzése, és ennek lírai megfogalmazását nem valamiféle alkotói válság váltotta ki. Költészetében fellelhetők a töredékesség – érzés előzményei: *Az utolsó részlet* (1899) a *Még egyszer* kötetből erre utal: „Részletekben halok meg, érzem.” *A könnyek asszonya* (1903) ugyanebből a kötetből szintén ezt fejezi ki: „Egy kis világ, egy bús, kis világ széthull, / Fehér, sístergő lángban elég” Az *Új Versek* c. kötetből a *Félig csókolt csók* (1905) című versben a szerelem beteljesülése lehetetlen: „Egy félig csókolt csóknak a tüze / Lángol elélünk.” „Bevégzett csókkal lennénk szívesen / Megbékült holtak”.

Érdekes azonban, hogy a széttöredezettség-érzést Ady esetében inkább gondolati síkon szokták érteni, Hofmannsthalnál pedig inkább nyelvi síkon, a nyelv válságáról beszélve. Pedig létezik olyan felfogás, mely szerint a nyelv válsága egyben a gondolat válsága is. Thomas A. Kovach (2002, 88) például úgy gondolja, hogy az összefüggő beszédre való képtelenség az összefüggő gondolkodásra való képtelenség következménye. Szerinte nem arról van szó tehát, hogy egy kétségbe nem vont valóságról kommunikálunk, hanem az a kérdés, hogy egyáltalán van-e olyan univerzális valóság, mely a kommunikáció alapjául szolgálhatna.

Ady, Rilke és Hofmannsthal között az előbbieken igyekeztem életrajzi-művészi-gondolkodásmódbeli kapcsolódásokat találni, illetve összefoglalni, amit a szakirodalom már megállapított Ady és a két német nyelvű poéta kapcsolatáról. A továbbiakban műveikben keresünk rokon vonásokat.

Irodalom

Az Ady-vers időszerűsége (Ady Endre születésének századik évfordulója alkalmából a Hídban megjelent tanulmányok gyűjteménye) 1977. Újvidék, A Forum Könyvkiadó és a Híd közös kiadása.

Ady Lajos 1923. *Ady Endre*. Budapest, Amicus.

Ágh István 2008. *Fénylő parnasszus. Balassi, Csokonai, Ady*. Budapest, Nap Kiadó.

Alszeghy Zsolt 1923. *A XIX. század magyar irodalma*. Budapest, Szent István Társulat.

Angyal Dávid 1913. Jelentés a Greguss-jutalomról. *Budapesti Szemle*, 153. kötet, 433. sz. (január) 117-153.

Bajomi Lázár Endre 1977. Ady Párizsa. *Jelenkor*, 20. 11. sz. (november) 1034-1038.

Benedek Marcell (é.n.)[1924]. *Ady-breviárium*. Budapest, Dante Kiadó.

Berzeviczy Albert 1927. Irodalmunk és a Kisfaludy-Társaság. Elnöki megnyitó beszéd a Kisfaludy-Társaság 1927. február 6-án tartott ünnepi közülésén. *Budapesti Szemle*, kétszázötödik kötet, 595. sz. (március) 321-328.

Biró Lajos 1909. A termékeny gög. *Nyugat*, 2. 10-11. sz. (június 1.) 563-564.

Böloni György 1974/1934. *Az igazi Ady*. Negyedik kiadás. Budapest, Magyar Helikon.

Császár Elemér 1910. Írói arcképek. *Budapesti Szemle*, 141. kötet, 399. sz. (március) 448-454.

Dóczi Jenő 1918. Irodalmunk és a nemzeti szempontú kritika V. *Nyugat*, 11. 21. sz. (november 1.) 629-646.

Eisemann György 2007. Ady Endre: Új versek. Modernitás, nyelv, szimbólum. In Szegedy-Maszák Mihály és Veres András szerk.: *A magyar irodalom történetei 1800-tól 1919-ig*. Budapest, Gondolat Kiadó, 689-703.

Fenyő Miksa 1910. Ady és a legújabb magyar lyra. *Nyugat*, 3. 6. sz. (március 16.) 406-409.

Földessy Gyula 1919. Ady Endre. *Huszedik Század*, 20. 6. sz. (augusztus, Ady-szám) 6-98.

Földessy Gyula 1923. Ady-élmények. *Nyugat*, 16. 15-16. sz. (augusztus 16.) 125-140.

Fülleborn, Ulrich 1997. Rilke 1906 bis 1910: Ein Durchbruch zur Moderne. In Hauschild, V. szerk.: *Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 160-179.

Gedeon Jolán 1936. *Ady és a francia irodalom*. Budapest, Ranschburg Gusztáv könyvkereskedésének bizománya.

Halász Előd 1995/1942. *Nietzsche és Ady*. 2. kiadás. h.n., Ictus.

- Hatvany Lajos 1974 a. Ady a kortársak közt. In uő: *Ady. Cikkek, emlékezések, levelek*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 441-605.
- Hatvany Lajos 1974 b. Ady világa. In uő: *Ady. Cikkek, emlékezések, levelek*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 93-440.
- Hofmansthal, Hugo von 1919. *A költő és a ma. Levél*. ford. Lányi Viktor. Budapest, Atheneum.
- Horváth János 1910. *Ady s a legújabb magyar lyra*. Budapest, Benkő.
- Karátson, André 1969. *Le symbolisme en Hongrie. L'influence des poétiques françaises sur la poésie hongroise dans le premier quart du XX^e siècle*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Kenyeres Zoltán 1998. *Ady Endre*. Budapest, Korona Kiadó.
- Kincs Elek 1933. *Ady hatása*. Mátészalka, „Szatmár és Bereg” nyomdai és lapkiadó R.T.
- Király István 1970. *Ady Endre I-II*. Budapest, Magvető.
- Király István 1977. Ady és a Monarchia. In Láng József szerk.: *Tegnapok és holnapok árján. Tanulmányok Adyról*. Budapest, A Petőfi Irodalmi Múzeum és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa, 7-26.
- Korompay H. János 1988. *Műfordítás és líraszemlélet. Egy félszázad magyar Baudelaire-értelmezései*. Irodalomtörténeti füzetek, 116. sz. Budapest, Akadémiai.
- Kozári Gyula 1910. *Emberi okmányok a tegnap, ma és holnap irodalmából*. Budapest, Szent István Társulat.
- Kovach, Thomas A. 2002. Hofmannsthal's „Ein Brief“: Chandos and His Crisis. In Kovach, Th. A. szerk. *A Companion to the Works of Hugo von Hofmannsthal*. Rochester, NY, Camden House. 85-95.
- Kovalovszky Miklós 1966. Ady első párizsi éve. *Látóhatár*. **16.** 11-12. sz. (november-december), 1119-1126.
- Kovalovszky Miklós 1987, szerk. *Emlékezések Ady Endréről III*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Krleža, Miroslav 1957. Ady Ende, a magyar lírikus. *Híd*, **21.** 1. sz. (január) 8-19.
- Lackfi János 1997, ford. *A lélek tájképei. Hat belga szimbolista költő (Verhaeren, Rodenbach, Gilkin, Van Lerberghe, Elskamp, Maeterlinck) versei Lackfi János fordításában és esszéivel*. Budapest, Széphalom Könyvműhely.
- Laczkó Géza 1909. Ady költői nyelve. *Nyugat*, **2.** 10-11. sz. (június 1.) 569-586.
- Loosz István 1914. *Ady Endre lírája tükrében*. Szabadka, Fischer és Krausz nyomda.
- Lukács György 1977. *Ady Endréről*. Budapest, Magvető Kiadó.

- N. Pál József 2008. Ady – az irodalmi modernség s a progresszió viszonya (I. rész). *Kortárs*, **52.** 3. sz. 1-32.
- Ortega y Gasset, José 1944. *Korunk feladata*. Budapest, ABC Könyvkiadó Részvénytársaság.
- Pór Péter 1998. Egy filozófus-költő üzenete: Nietzsche és örökösei, Hofmannsthal, Rilke, Apollinaire. *Holmi*. **10.** 11. sz. 1513-1525.
- Pór Péter 2002. Az orfikus alakzat. Rilke Új versek című kötetének poétikájáról. In uő: *Léted felirata. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Balassi Kiadó, 159-177.
- Rákosi Jenő 1913. Levél. *Budapesti Hírlap*, 1913. december 27. **32.** 305. sz. 7.
- Révai József 1945. *Ady Endre*. Budapest, Szikra.
- Révai Nagy Lexikona* 1. kötet 1911. Budapest, Révai Testvérek Irodalmi Intézet Részvénytársaság. 113-114.
- Révész Béla 1922. *Ady Endre életéről, verseiről, jelleméről*. Gyoma, Kner Izidor kiadása.
- Rilke, Rainer Maria 1913. *Auguste Rodin*. Frankfurt am Main, Insel Verlag. [A kétrészes mű 1903-ban és 1907-ben keletkezett.]
- Rilke, Rainer Maria 1984. *Auguste Rodin*. Ford. Szabó Ede. Budapest, Helikon Kiadó.
- Schöpflin Aladár 2005/1934. *Ady Endre*. Kolozsvár, Polis Könyvkiadó.
- Rilke, Rainer Maria 1994. *Levelek 1899-1907*. Ford. Báthori Csaba. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó.
- Sík Sándor 1929. *Gárdonyi, Ady, Prohászka*. Budapest, Pallas.
- Szabó Dezső 1982/1911. A romantikus Ady. In uő: *Ady*. Budapest, Magvető Könyvkiadó. 11-27.
- Szegedy-Maszák Mihály 1999. Ady és a francia szimbolizmus. In Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár-Szabó Zoltán, Menyhért Anna szerk.: *Tanulmányok Ady Endréről*. Budapest, Anonymus. 102-114.
- Szendi Zoltán 2000. Weltverlust und Weltbeseelung als Grunderlebnis in der Lyrik der Jahrhundertwende. In Anton Schwob és Zoltán Szendi szerk.: *Aufbruch in die Moderne. Wechselbeziehungen und Kontroversen in der deutschsprachigen Literatur um die Jahrhundertwende im Donauraum*. München, Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, 199-225.
- Takács Miklós 2001. Hang(szín) és hang(test). A látás és hallás mint a numinózus érzet metaforái Ady és Rilke néhány Isten-versében. In Bitskey István és Imre László szerk.: *Test – tér – tekintet*. Debrecen. Studia Litteraria. A Debreceni Egyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézetének kiadványa. Tomus XXXIX. 122-151.
- Tamás Attila 1998/1964. *Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig*. 2. kiadás. Debrecen. Csokonai Könyvtár 13.

- Tamás Attila 1991. Richtungen in der ungarischen Dichtung in den Jahren vor dem 1. Weltkrieg. In Eugen Thurnher, Walter Weiss, Szabó János és Tamás Attila szerk.: „Kakanien”. Aufsätze zur österreichischen und ungarischen Literatur, Kunst und Kultur um die Jahrhundertwende. Budapest – Wien, Akadémiai Kiadó – Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 151-163.
- Tóth Árpád 1918. „A halottak élén”. (Ady Endre új verseskönyvéről.) *Pesti Napló*, **69.** 202. sz. (augusztus 30.) 1-2.
- Tóth Árpád 1919. Ady költészetének viszonya elődeihez és a francia modernekhez. *Nyugat*, **12.** 4-5. sz. 351-361.
- Vajthó László 1929. Én Ady Endre. *Széphalom*, **3.** 1-2. sz. (január-február) 103-116.
- Varga József 1977. *Ady és kora*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó.
- Vezér Erzsébet 1969. *Ady Endre élete és pályája*. Budapest, Gondolat.
- Zoltvány Irén 1924. *Erotika és irodalom*. Budapest, Szent István Társulat.
- Zsigmond Ferenc 1928. *Az Ady-kérdés története (idézetekben)*. Mezőtúr, Török Könyvkiadóvállalat.

III. Ady, Rilke és Hofmannsthal költőszerpepei

„Az irodalomban nincs jogcíme annak, ami csupán nemzeti – általános emberi vonások nélkül. Az örök emberi hasza át a nemzeti irány produktumait, mert csakis így számíthatnak komoly értékre, igazi sikerre.” (Ady: *Himfy dalai*)

1. Az én és a világ közötti feszültség. Az Ady-próza a *Vér és arany-ig*

A következő részben a prózai írásokat követem nyomon, és arra keresem a választ, hogy Ady hogyan gondolkodott a versírásról, milyen sajátos esztétika olvasható ki és állítható össze prózai műveiből – és ez az esztétika mennyire modern. Pontosabban azt vizsgálom, hogy 1. hogyan gondolkodott a költészetről, milyen költőszerpet szánt saját magának és 2. ezen belül is hogyan gondolkodott a lírában megjelenő szubjektumról. Az Ady és a nyugat-európai irodalom kapcsolatát vizsgáló rész végkövetkeztetése az volt, hogy a vátesz-szerep az én és tömeg közötti feszültség terméke is lehet. A következőkben azonban nem csupán a Párizsban és a francia költőkről írt cikkeket veszem sorra, hanem egészen a kezdetektől igyekszem megfigyelni Ady gondolkodását. Ezzel kettős célt szeretnék elérni: egyrészt szeretném bemutatni, hogy milyen gondolkodás vezetett el a híres Ady-kötetekig, másrészt arra is választ keresek, hogy a franciák mennyire határozták meg Ady gondolkodását: az elitirodalom gondolata, vagy az elátkozott költő sémája Párizsban bukkan-e fel először, vagy már előbb is? Vagy Ady Párizsban inkább megerősítést kap? Bár a *Vér és arany* verseinek gondolati háttérét keresem, nem elegendő a kötet megjelenése előtt közvetlenül keletkezett cikkeket szemügyre vennem, mert sokszor egész korai gondolatok jelentkeznek jóval későbbi versekben, hanem az egész korai időszakától kezdve a *Vér és arany* korszakáig érdemes áttekinteni az írásokat. Itt most nem az egyes versek motívumainak előzményeit kerestem a prózai írásokban (pl. sár, köd), hanem azt a művészetéről szóló gondolkodásmódot igyekszem a cikkekben tetten érni, amely végső soron elvezetett az *Új versek* és a *Vér és arany* megírásához is, és amely jobban kiolvasható a prózai művekből, mint a korábbi versekből. Mivel Ady a *Vér és arany* időszakáig nem jelentetett meg olyan hosszabb írást, amelyben kifejtette volna nézeteit, ezért a rövidebb, általában valamely aktuális témát feldolgozó (színikritika, napi események) cikkekből kell kialakítanunk valamilyen képet; de ezek közül csak azokat emeltem ki, amelyek valamely általánosabb gondolatot is megfogalmaznak – többnyire egy konkrét ügy apropóján.

A cikkekből kiolvasható fő motívumok, problémakörök a következők:

1. Az én (individuum, művész) és tömeg viszonya (én + tömeg, világ), amely Baudelaire-nél is disszonáns; ez kiegészül azzal, hogy milyen a művész sorsa a lehetetlen magyar állapotok között.

A fő problémakörből következnek az alábbiak. A művész és közönsége közötti viszony feszültsége több más feszültséghez is vezet:

2. Őszinteség, ideálkeresés a művészetben. (Ez következhet abból, hogy a világban ezeket az ideálokat nem találja meg az én.)
3. Az én megkettőződik. (Az én önmagán belüli feszültsége az én és világ feszültségének tükörképe.)
4. A halál lesz a művészet legfontosabb elmesélhető története. (Ugyanis az én élettörténetének ez a vége, efelől értelmezhető.)
5. Az öngyilkosság a tömeglét előli menekülés eszköze, a művészsors része. (Az én nem találja helyét a világban, menekül.)

A későbbi igazán adys kötetekre jellemző művészi gondolkodásmód már az egészen korai cikkekben is megjelenik.

A, Romantika és naturalizmus között (Szilágyi és Debrecen)

Ady Endre 1897-es első (legalábbis első hiteles) cikkének címe mindjárt Goethe *Faustjára* utal, ugyanis így hangzik: *Gretchen*. Gretchen, mint köztudomású, a Faustban szereplő egyik nőalak, a tiszta nőideál megtestesítője. Ady ebben a cikkben ellentétet állít fel a barna, szenvedélyes, tüzes szemű lány (a múltbeli csalódás) és a szőke, kék szemű, piros ajkú Gretchen, az új remény hozója között:

„Én bízom a melegben, a hőben, a természet leghatalmasabb erejében.

Én bízom a te szerelmed mindenhatóságában.

Ha fű, virág s erdő fája új életre kelnek a nap hevétől, az én szívem ne szeretne újra?”

(*Gretchen*. Szilágyi 1897. szeptember 26. AEÖPM I.2 9).

Talán még nem is romantikusnak, hanem naivan szentimentálisnak nevezhető ez a cikkrészlet. Nem kerülheti el az sem a figyelmet, hogy a három mondatban háromszor szerepel az „én” szócska, mindháromszor hangsúlyosan, a bizalom érzésével, illetve a szív szóval összekötve.

Nem sokkal később, 1898-ban a Szilágyban Ady kifejezetten a modern tárcatárgyakat kritizáló cikket írt, melynek fő témája az *idealizmus*. A novellát felváltotta a tárca, az idealizmus pedig eltűnt, márpedig enélkül nincs poézis – panasolja. A cikkből hosszabban idézek, mert egy kiragadott rész nem mutatná be kellőképp a gondolatmenetet:

„Szoktam ugyan én is megfigyelni, de a részletek nálam könnyen elmosódnak: Én részletezés helyett gondolkozni szoktam a tárgyról, ez pedig nagy hiba annál, ki modern író akarna lenni. Szerencse, hogy nem akarok!

A tárcatárgyam, melyet nem megírni, hanem amelyről csak írni akarok – mégis modern.

A hősnő nem Margit, mondjuk, hogy Jolán, a hős egy közönséges János. – A modern tárcák hősei közönségesek névre és jellemre, hanem amit az író érzelm- és gondolatvilágukról ír, az a legvadabb perverzitás. Szerencse, hogy mindenik szívében győz az egyformán nyilvánuló önzés; amit a modern író – talán jogosan – korszellemnek tekint. Tihamér és Margit boldogságának akadályá leg többször a szülők elfogultsága volt. Ha ez akadályt legyőzték, egymás karjaiban lettek boldogok, ha ez nem sikerült, a közös sírban lettek egymáséi, aminél nagyobb boldogságot a 60-as évek érzékeny női szívei gondolni se tudtak.

Jolán és János szintén nagyon szeretik egymást. Lehet ugyan, hogy nekik nem elég a boldogságra, hogy egymástól távol ugyanazt a halvány holdat nézzék ábrándozva; Jánosnak talán nem kell térdelve esdekelní egy leheletszerű kézcsókért; ez mind lehetséges, de az bizonyos, hogy boldogságuk a szülők véleményétől függ legkevésbé. Tihamér a régi jó időkben versekben önté ki »szűje«-panaszát, János magára vállalja, hogy megszerzi valamelyik legújabb szenzációs francia regényt, melyet, ha magyar író írt volna meg, katalógusba sem vennének, s a szerencsétlen író a kávéházi kasszatündér is felkérné, hogy távol tartsa magát a kasszától, mert ő féltékeny a jó hírnevére.

[...]

Hölgyeim és uraim, íme, az önök alakja a modern irodalomban.

Mert ezek az írók vagy igazat mondanak, s önök, olvasóik magukra ismernek, vagy hazudnak, rágalmaznak, s önök ezt szívesen veszik.

Az irodalom eszmék, áramlatok hatása alatt áll, s hű tükre a társadalomnak, honnan alakjait veszi.

Legalább így tartjuk mindnyájan.

És akkor a mi társadalmunk vagy gyöngé erkölcsi alapon áll, vagy mert félrevezetett, íróink által félre is értett.

Ez utóbbit hiszem én inkább, s hiszem azt, hogy önök, hölgyeim, hófehér Margitok, lovagjaik idealista Elemérek, Tihamérok tudnának még lenni, ezeknek fellegekben kóválygó, hiperideális gondolkozásuk nélkül.

Jolán kisasszonyhoz és János úrhoz pedig semmi közöm.”

(*A tárcatárgyakról*. Szilágy 1898. április 3. AEÖPM I.2; 14-15).

Ady ezt a cikket maga is magyarázza. Ugyanis Somogyi Endre, Ady volt zilahi diáktársa kritizálta Ady cikkét, véleménye szerint Ady a romantikát siratta el, nem az idealizmust, és a modern irodalom ellen fordult (AEÖPM I.2 708-715). Somogyi az általa fontosnak tartott modern írók közé sorolja ifj. Alexander Dumas-t, Zola-t, Maupassant-t, Hauptmann-t, a magyarok közül Herczeget, Bródyt, Rákosit és Gárdonyit, mondván, ők elég jók és híresek ahhoz, hogy ne kelljen másnak se szégyellnie a modern jelzőt. Erre Ady – jogosan – azt veti ellen, hogy az említetteket nem lehet egy kalap alá sorolni (AEÖPM I.2. 15-17), illetve tagadja, hogy ő a romantikát sírta volna vissza (amely „szertelen és émylyítő szentimentalizmussal” fűszerezett), inkább valamiféle „megtisztító, felemelő, ideális törekvést”, amit hiányolt a korabeli modern irodalomból, és amely ugyanúgy kevés konkrétumot hordoz, mint Baudelaire-nél. Ez előzménye lehet annak, amit Ady később oly sokszor emleget, miszerint számára a művészetben az őszinteség az egyik legfontosabb princípium. Egyúttal hangsúlyozza, hogy ő nem akart a modern irodalom ellen fordulni.

Első kötetét, a *Versek* címűt, hirdeti a Szilágyban. Kötetéről részben érzélgősen ír, azt hangsúlyozza, hogy a szeretet és részvét vezérelte minden sorát. Később azonban pontosítja azt, és az igazság szeretetéről ír. Ez viszont a már említett gondolatsortól nem idegen, az igazság, az *őszinteség* keresése állandó motívum marad a későbbi prózában is (*Előfizetési felhívás*, Szilágy 1898. július 3. AEÖPM I.2 19). Művészetfelfogását saját kötetéről írt sorain kívül a másokról (más magyar költőkről) írt kritika tükrözi legjobban. Endrődi költészetét például dicséri, erős költői tehetségnek nevezi őt, de ugyanakkor meg is feddi, merész fantáziáját okolva a botlásokért, melyeket elkövet. Közelebbről meg nem nevezett „idegen, modern poéták”-kal hasonlítja össze, akiket ha nem is mindig tud követni a „nyárspolgár”, de csodálatot ébresztenek. Endrődi fantáziája viszont nem képes ezt a csodálatot kivívni (*A zilahi dalkör Tasnádon* . Szilágy 1898. július 24.; AEÖPM I.2 21). A másik tisztelt előd-költő Reviczky Gyula. Reviczkyt a „hangulatok nagy költőjének” nevezi Ady, aki az álmodozást tekintette a „boldogság előcsarnokának”. Kiemeli még – kissé szentimentális zöngével – hogy Reviczkynek „szíve volt”. „Most elhamvadt, de akkor égő, dallal telt, nemes, büszke

szíve, mely jobban, szebben, százszorta többet éreztet, mint bárkié.” Az igaz érzelmek tehát az igaz költőt jellemzik. A *Nyári estén* című cikkben ugyanakkor nem csupán Reviczkyt idézi meg, hanem egy elképzelt szituációban egy meg nem nevezett hölgyhöz is beszél. Arra biztatja, hogy vesse le álarcát, mutassa ki őszintén érzéseit:

„Tudom, hogy érzi, éppen úgy, mint én azt a tehetetlen fájdalmat, hogy olyan világban élünk, mely nem a mi szívünknek való.

Érzi a választás nehézségét; olyanná lenni, mint a többi közönséges ember, vagy magunkhoz hasonlóvá tenni egy egész világot.

Érzi, hogy örült cél lenne mind a kettő; örült cél, elérhetetlen – eltemeti hát a szívét, álarcot vesz s a tömeg közé vegyül.

És azután – még boldogtalanabb, mert megszűnt számára a legerősebb vigasztaló: az „Én” büszke öntudata!...”

(*Nyári estén*, Szilágy 1898. július 24.; AEÖPM I.2 24-25).

Két új motívumra lehetünk figyelmesek ebben a cikkben. Az egyik a *tömeggel szembenálló*, szíve érzelmeit kimutatni képes *személyiség* bemutatása, szemben a tömegbe vegyülő, álarcot felvevő, személyiségét elvesztő én, amely kifejezetten modern gondolat. A másik újdonság „az én büszke öntudata”-nak említése. Az öntudat megtartásának módja a tömegtől való elhatárolódás. Pozitív oldalon áll tehát a tömegtől elzárkózó, érzelmeit őszintén kimutatni képes, erős öntudatú személyiség, negatív oldalon pedig a tömegbe vegyülő, álarcot viselő, öntudatát veszítő én. Nem kérdés, hogy Ady számára költői cél az előbbi kifejezése volt.

Hamarosan azonban már az idealizmust sirató helyett egy eszményeitől megcsömörlött ember vallomását olvashatjuk: „Mennyi poézis van egy gyermekleány szívében – de nincs annyi, hogy bearanyozhassa a magamféle, eszményekből kivedlett, korán vénült embernek beteges, borongós, bús kedélyvilágát.” (*Levél*. Debreczeni Reggeli Ujság 1898. szeptember 21.; AEÖPM I.2 27-29). Ebben az írásban Ady a hajnalt és az éjszakát állítja szembe egymással, mint ahogy ezt Komjáthy is szívesen tette. A hajnal az őszinte érzelmeket jelképezi, az éjszaka a megkeseredett ember napszaka. Ugyanez a kiábrándult hang szólal meg egy egy héttel későbbi cikkben, csak hogy ott még egy dologra figyelmesek lehetünk: az *énkettőzés*re. Úgy beszél saját magáról, mint akit ő maga lát: „Valakit sírni, zokogni láttam, valakit, akit én legjobban szeretek. Mit siratott? Hervadt rózsát, elszállott reményt, kihűlt érzelmet – nem tudom, de ijedve riadtam fel álmomból, s néztem ki a már világos ablakon...” (*Az első dér*. Debreczeni Reggeli Ujság 1898. szeptember 28.; AEÖPM I.2 30). A skizofrén én több jóval későbbi Ady-versben megjelenik, például az *Egy ismerős*

kisfiú (1906) címűben. Az én érzéseit kifejező vágyat szólaltat meg a kissé mesterkéltné *Betegen* című cikk: „Szeretném valakinek elmondani, szeretném sírva bevallani, hogy én nyomorult, beteg ember vagyok.” (*Betegen*. Debreczeni Főiskolai Lapok 1898. október 31.; AEÖPM I.238). Jelentős írás az öccsének címzett *Dies doloris* című cikk, mert a művészi pálya melletti döntés dokumentuma. Háttéré, hogy Lajos, illetve édesanyjuk aggódtak Endre sorsa miatt, aki – akkor már minden jel arra mutatott – nem folytatta a szokásos polgári életpályát. Ady Endre döntését igyekeznek indokolni. Érvelése szerint nem az akarat, hanem a végzet irányítja a sorsát, így még ha akarná sem tudna mással foglalkozni. Az érvelő részt olyan kép zárja le, mely későbbi versekben (például a *Sírni, sírni, sírni* címűben) majd megjelenik: a saját halálát látó én: „...És míg filozófiám könnyekbe fullad, előttem egy kép rajzolódik meg: Egyszerű ravatal. Rajta egy ifjú halott, aki most pihen először. Úgy hasonlít hozzám, ti borultok reá: édesanyánk és te, édes jó testvérem.” (*Dies doloris* Debreczen 1898. december 24.; AEÖPM I.2 58). A skizofrén én motívuma annyival bővül, hogy összekapcsolódik a halál motívumával. Nem csupán önmagát, hanem saját halálát látja az én. Ugyanebben a cikkben az individuum és tömeg ellentétének már szintén ismert motívuma is bővül: *a tömeggel való ellentét már egyértelműen a művészsors sajátja*. „Mit csinál a tömeg? Születik, eszik, iszik, játszik, párosul, képzelődik és meghal. S a Don Quijote-ok? Küzdenek, eszmetűzben égnek, teremtenek és – meghalnak éhen...[...] Nem tudok, nem akarok a tömeg módjára élni. Őt magát gyűlölöm, formáit megvetem, vegetáló életétől irtózom.” (lásd ugyanott)

Először a *Paraszttragédia* című cikkben fordul elő, de később egyre gyakoribb lesz, hogy Ady egy fogalmat, akár elvont fogalmat *elmesélt történettel* világít meg. Jelen esetben a tragikum, a számára igazi *tragikum* mibenlétét kívánja megmagyarázni, miután úgy érzi, hogy a korabeli színműírók nem erről írnak, hanem csak a felső tízezer képzelte bajairól. A történet a következőkben foglalható össze: Kovács Péter, aki megölte anyját a felesége kedvéért, tíz év börtönbüntetés után hazakerül Érbagosra. Senki nem áll vele szóba, halálát is csak három felnőtt gyermeke gyászolja. Mivel a gyerekeknek a faluközösség kirekesztése miatt esélyük sincs arra, hogy házasságot köthessenek, a lány valamelyik fiútestvérétől lesz terhes. Eztán persze jön a csendőrség, az orvos, a bíró hozzájuk. Majd Ady levonja a végkövetkeztetést: „Mi ez az igazság? Az, hogy az ember vétkezik az emberekért, és bűnhődik az emberek által. A vétek bűnhődést érdemel, de erre a büntetésre az emberek nincsenek felhatalmazva. És hogy mégis büntetnek – ebben van az élet tragikuma! Hauptmann Gerhart az, ki először felfedezte ezt az igazi tragikumot.” (*Paraszttragédia*. Debreczeni Reggeli Ujság 1899. január 4.; AEÖPM I.2 64).

A Kiváncsi álnéven Adynak üzeneteket író Varga Ilonának írt válasz Ady látásmódjáról is sokat elárul, *elhatárolódásáról a szentimentális-romantikus kliséktől*. Ady úgy látja, hogy az ő versei keserűen beszélnek az életről, a szerelem boldogságát nem éneklük meg, inkább gúnyosan írnak a szív bajairól. „Szerelemről daloltam én is először. – Aztán egész sablon szerint csalódva sirattam eltemetett reményeimet. Az élet később többre tanított. Megtanultam, hogy a szerelmi bánat legkisebb a világon.” Az én és a világ kapcsolata szempontjából ismétlődik az a motívum, miszerint a költő ebben a korban kirekesztett a világból, nem illik bele annak keretébe, agyrémekért küzd és hal meg. Új motívum viszont, hogy emiatt van szükség a *mámorra*, amit a bor vagy a csók tud adni. A versírás pedig szintén összefüggésben van a mámorral, mint Baudelaire-nél is. A mámor következtében köd borul a tudatra: „Haladunk tudat, hit, emlékezés, remény és cél nélkül. De ha néha a lélek hamvából felébred egy szikra, egy pillanatra eloszlik a köd, s irtózáttal látjuk meg a valót. Ilyenkor írom meg egy-egy versemet. Csodálkozok-e, hogy olyan megfejthetetlenül keserűek.” (Debreczeni Hírlap 1899. január 18.; AEÖPM I.2 671).

Sajátosan magyar probléma a nemzeti irodalom kontra általános értékeket bemutató irodalom ellentéte. A színműírás ürügyén beszél Ady nemzeti irodalom és általános emberi értékeket bemutató irodalom különbségéről. Berczik Árpád *Himfy dalai* című színműve népszerű volt a korban, sokan azért dicsérték, mert a nemzeti irányt követi. Ady szembe fordul a kor uralkodó ízlésével, a darab nyelvét elavultnak találja, és határozottan a *népnemzeti paradigma* ellenében foglal állást: „Az irodalomban nincs jogcíme annak, ami csupán nemzeti – általános emberi vonások nélkül. Az örök emberi hassa át a nemzeti irány produktumait, mert csakis így számíthatnak komoly értékre, igazi sikerre.” (*Himfy dalai*. Debreczeni Főiskolai Lapok 1899. január 25.; AEÖPM I.2 82). A korabeli szerzők közül egyébként Ibsent, Sudermannnt és Hauptmannnt említi pozitív példaként. (lásd ugyanott) Az *élet* értékét emeli ki *Egy lövés után* című cikkében, melyben a párbajozást ellenzi. Itt az élet és művészet között még nem lelhető fel összefüggés, de Ady későbbi „életesnek” nevezett esztétikája innen indul (Debreczeni Hírlap 1899. február 22.; AEÖPM I.2 101). A *magyar irodalmi élet lehetetlen állapotainak ostromozása* is korai témája az Ady-publicisztikának: „Irodalom? X. Y. tárcákat ír. A tárcáját ugyan nem olvassa el senki, de azt nyugodtan ráfogják, hogy írni úgy se tud, mint egy amerikai indiánus. Ez legalább még kritika, de legtöbb esetben több az érdeklődés az író délutáni kaláberei iránt, mint a skriblernép összes munkássága iránt. Művészet? Hálás tér pikáns történetekre, miket hol egyik, hol másik színésznőről vagy

színészről beszél a fáma. Zsúrok? Azt hiszem, erről nem kell beszélni...” (*A pletyka*. Debreczeni Hírlap 1899. március 23.; AEÖPM I.2 121).

A kor kritikája jelenik meg a következő cikkben is, csak most nem irodalmi, hanem tágabb összefüggésben. Hitetlen, szeretet és ideál nélküli kornak látja Ady saját korát, mely ahhoz a korhoz hasonló, melyben Jézus született, és melyet csak az újra megszületendő Messiás menthet meg. A halál példája hathat még az emberiségre, semmi más. A Messiás-szerep itt még nem fonódik össze a költő-szereppel (de nem sok hiányzik hozzá), a halál pedig, mint erkölcsi nevelő, később nem szerepel az Ady-versekben (*A feltámadás ünnepén*. Debreczeni Hírlap 1899. április 1.; AEÖPM I.2 126-127).

Saját verseinek hangvételéről ejt el egy érdekes megjegyzést Ady, mégpedig verseinek komolyságáról. Ez a komoly hangvétel valóban feltűnő, az Ady-versekben nem igazán található viccelődő, kedélyes hangvételű rész. Maga Ady Farkas Imre könnyedebb hangvételű verseivel és dramolettjével hasonlítja össze a sajátjait: „Csengő-bongó, olykor pikáns, de mindig kedves, szellemes verseivel az asszonyok s lányok poétája. Míg én?... Jobb nem emlegetni. Minden versem után bűnbánást érzek. Az ördögbe is, ha már a poézist nem veszik komolyan, miért is írok én komoly verseket?” (*Álom-ária*. Debreczeni Hírlap 1899. április 19.; AEÖPM I.2 132).

Ady a művészet szerepét a társadalmi átalakulásban látja. Úgy gondolja, hogy a mai civilizáció elnyomja az egyéniséget, az egyéniségnek pedig szabadulnia kell. Az elnyomott egyéniség még nem fegyverrel harcol, hanem a művészet, az irodalom területén folyik a harc. Ady általában a 'haladás, modernség' értelemben használja a szecesszió szót, ezzel nevez meg minden modern áramlatot (*Szecesszió*. Debreczeni Hírlap 1899. ápr. 19.; AEÖPM I.2 130-131). „Az én szecesszióm a haladás harca – a vaskalap ellen.” (*A hétről*. Debreczen 1899. április 29.; AEÖPM I.2 138) – írja tíz nappal később, Debrecen város konzervativizmusát kritizálva, és Csokonait, kedvelt költő-elődjét is szecesszionistának nevezve.

A *halál, a történet és a tragikum* a következőképp kapcsolódnak össze Ady gondolatmenetében, Serfőző Zseni színésznő öngyilkosságáról írván :

„Szomorúan, nyomasztó érzéssel veszem kezembe a tollat, hogy a hét krónikájáról írjak. Naivság, elfogultság az egész... Amit mi eseménynek hívunk, amiről mi krónikát írunk, egy rövid epizódja, eltörpülő mozzanata annak a nagy tragikomédiának, aminek Élet a neve. Járunk-kelünk az ócska színpadon, ócska díszletek közt. Ócskák az érzelmek, amelyek hevítnek, ócskák, kopottak vagyunk mindnyájan. – Igaz esemény egy van itt csak: a *halál*...

[...] Ragyogó, forró napsugaras nyár van. Mindenütt élet, és engem mégis úgy elfogott a székszis, a halni vágyás gyötrelmes hangulata. Keresem a vigasztalást, az erőt a hatalmas, lélettől duzzadó természetben, és – tudja Isten – nem az életet, a virulást látom, hanem a lefonnyadt, porba hullott akácvirágot, mely még nem régen dalra és szerelemre hangolt... Hiábavalóság, elmúlás, halál, rólatok írtam krónikát. Nincs itt a földön semmi más esemény, csak egy: a halál...” (*A hétről*. Debreczen 1899. június 10.; AEÖPM I.2 163-164).

Ha eltekintünk a némiképp világfájdalmas attitűdtől, akkor a következőket érthetjük meg: az élet a halálhoz képest jelentéktelen, az egyetlen igazi esemény (vagy történés) a halál. Mivel pedig ez az igazi nagy esemény, erről érdemes írni. Vagyis az írás igazi témája a halál, a többi ennek alárendelt. A *Vér és arany* kötet kompozíciója innen lesz érthető: a nyitó ciklus a halálverseké, a többi ezt követi. Felvetődhet (jogosan), hogy akkor miért nem az összes Ady-kötet hasonlóképp épül fel. Azért, mert ez az elv nem mindig a kötetkompozícióban érvényesül (ez unalmas is volna), hanem sokszor a versszerkesztésben, vagy éppen a versek szokásosan komoly, viccet nem ismerő adys hangnemében. A cikk másik fontos mondanivalója *tömeg és egyén illetve halál* viszonyáról szól: a művész és az érzékeny nő, akit nem becsülnek, jogosan fordul az öngyilkosság eszközához. Vagyis a halál az egyetlen menekülési út a korcsnak, megnemértőnek érzett korból. Míg eddig az öngyilkosság motívuma mások öngyilkosságáról írt történetekben jelent meg, addig hamarosan megjelenik a saját öngyilkosság lehetőségének gondolata is: „Óh, mert ha ez az egy nem volna, megfogadnám ennek a szeptemberi ítéletnapnak szavát, s magam mennék a vég elébe, melynek hatalma egyetlen, s a neve: sár...” (*Sár*. Debreczen 1899. szeptember 13.; AEÖPM I.2 201).

B, Nagyváradi időszak (Szabadság). Búcsú a romantikától. Az elátkozott költő

Nagyváradon Ady új reményekkel indul. Némi lágy iróniával konstatálja, hogy itt még élnek olyan emberek, akik azt hiszik, hogy a költő a könyvét pénzért, (és nem ingyen) adja, így örömmel fogadják az emberek, ha elajándékozza a verseskötetét (Szabadság 1900. január 13.; AEÖPM I.2 226-227). Sas Ede verseskötetét dicséri, mert őszintének tartja. A romantikát siratja el Sas, s Ady szerint általában a modern költő: „Ma Csipkerózsza módjára temeti el álmait a poéta. Királyi kastély helyett krájlzeráj. Parnasszus helyett redakció! – Hej, méltán siratja Sas Ede Romantika kisasszonyt...” (*Sas Ede verseskönyve*. Szabadság 1900. március

27.; AEÖPM I.2 259). Különösen *Heine* című versét emeli ki, amelyik az ideális szerelmet búcsúztatja. *Még egyszer* című verseskötetét pedig egészen más szavakkal mutatja be, mint az előzőt: „kemény, merész, goromba versek ezek”, „furcsa dolgok nagyon” (*Még egyszer*. Debreczen 1900. május 1.; AEÖPM I.2 262) – írja, míg a *Versek* című kötetéről írván még hangsúlyozta, hogy a „szeretet diktálta minden soromat” (*Előfizetési felhívás*. Szilágy 1898. július 3.; AEÖPM I.2 19). Bár a kritika alig tesz különbséget a két kötet között (mindkettőről azt szokás állítani, hogy még nem az igazi Ady mutatkozik meg), maga Ady máshogy jellemezte saját költői magatartását a két kötet esetében. Az elsőben több az érzelmesség, a másodikban keményebb hangot szeretne megütni, olyannyira, hogy a felső leányiskolák tanulóinak nem is ajánlja. Nagyváradon érdeklődési köre is tágul. Míg eddig nagyrészt német irányultságú a műveltsége (Goethére utal, kedveli Heinét, ismeri és tiszteli Gerhard Hauptmant), addig itt már franciául próbál meg olvasni, jelesül a Figaro című lapot böngészi „szánandó kis” franciatudásával. Marcel Prévosthoz írt levelet talál benne, akit a francia szellem élő óriásának tart, és aki akkor lépett be a lap szerkesztőségébe. Rögtön összehasonlítja a magyar állapotokat a franciákkal, és kevésbé elégedett: Kiss József jut eszébe, akit a legnagyobb élő magyar költőnek tart, és aki elől nemrég zárta be kapuit a Kisfaludy Társaság.... (Szabadság 1900. május 5.; AEÖPM I.2 264-266). Ezen kívül Victor Hugot is emlegeti, aki „rettenetesen komoly ódákat írt” a szabadságról (*Törött láb*. Szabadság 1900. augusztus 4.; AEÖPM I.2 314). Ugyanakkor ugyanúgy megjelenik egyén és tömeg ellentéte is, de míg eddig a harcos individuum büszkén vállalta a tömegtől való különbözőségét, addig most már *átokként jelenik meg a különbözőség*: „Szeretném tudni, kit átkozzák, hogy én nem úgy teremtődtem, mint más.” Míg eddig a különbözőség tudatos vállalás eredménye, addig most születéstől adott, az egyénre átokként nehezető sors. (Mivel Ady Baudelaire-t és Verlaine-t ekkor még nem ismerte, valószínűsíthető, hogy nem Baudelaire-től vette át az átok-motívumot, illetve nem Verlaine-től a 'poète maudit' fogalmát.) Unottság, az ifjúság siratása kötődik még mindehhez (Szabadság 1900. június 3.; AEÖPM I.2 283). A poétasorsot Reviczky ürügyén is elemzi – aki szegény, éhes és lenézett volt, - de díszesen temették el (*Hétről hétre*. Szabadság 1900. június 10. ; AEÖPM I.2 287-288). Ady Lajosnak írt nyilvános levelében pedig már a családon ülő átokról beszél, egy anyai nagybácsit említ, aki állítólag remek poéta volt, de aztán kispapnak ment és lepuffantotta magát (*Levél*. Szabadság 1900. június 22.; AEÖPM I.2; 292). Bizarr gondolat fogalmazódik meg az egyén és tömeg viszonylatával kapcsolatosan: mi lenne, ha a társadalmat

megreformálni akaró apostolok egyszerűen revolvergolyót vennének mind elő, és lepuffantanák azokat, akiket a társadalmi átalakulás ellenségének tartanak (*Szabadság* 1900. augusztus 12. ; AEÖPM I.2 318-319)? Ennek a gondolatnak egy konkrét esemény, Umberto olasz király meggyilkolása az apropója, akit egy Bresci nevű anarchista agyonlőtt, de tulajdonképpen végső állomása egy konzekvensen végigvitt gondolatsornak: mi történik, ha egyén és világ viszonylatában az egyén győzedelmeskedik, akár erőszakkal? Ady választ is ad: „a nagy mérlegen az egyénnek nem lehet lehúzni a világot”, az egyes ember nem változtathatja meg a világot. Ez pont az ellenkező pólusa annak, amiről Ady eddig írt, amikor valaki elveszik a tömegben, nincs saját önálló egyénisége, és amit Ady szintén elítélt. A tömeg és a művész viszonyában az eddigiekhez hasonló – szomorú – konzekvenciákra jut: „a mai magyar társadalom összetör minden erős egyéniséget.” (*Hétről hétre*. *Szabadság* 1900. november 18. AEÖPM I.2 386). Így lett boldogtalan az Ady előtti generáció, melynek tagjaiból Reviczky Gyulát és Justh Zsigmondot említi. Ugyanakkor, vagy éppen ezért fontosnak tartja, hogy a költő egyéniség legyen, mint ez Homonnai Albert verskötetének kritikájából kiderül. Homonnai kötetének a címe: „Én”. Ady úgy látja, a kötet nem őszinte, nem igaz, Homonnai talán ki akart válni az átlagból, de ez nem sikerült neki, nem egyéni, nem új, amit alkotott. A kritika közben viszont több értékes megjegyzés hangzik el az „én”-ről. 1. Az egyik: „Mint ahogy keserves sorsa van minden »én«-nek. Hajh, hajh, de össze is lapítják az élet idézőjelei!... Még ha erős is az én. A század leggigászibb »én«-e, a Nietzscheé is rommá omlott.” Tehát az erősnek tartott illetve igényelt „én” könnyen összetörhet, mint ahogy a Nietzscheével is történt (Ady nyilván Nietzsche elmebajára gondol). 2. A másik: „Az »én«: harc mindenkivel, maga a megfogant tragikum...” Az én tehát csak a világgal folytatott küzdelemben létezik, sorsa alapvetően tragikus, hiszen egészen biztosan alulmarad ebben a küzdelemben. 3. Homonnai kötetéről írván: „De nem »én«, nem új, nem igaz, nem eredeti”, vagyis megfordítva az „én”-nek újnak, igaznak és eredetinek kell lennie. Itt mintha az „én” a műalkotás jellemzőit venné magára, mintha azzal azonosítódna. 4. „Szívből kívánom Homonnai Albertnek, akit én most nagyon-nagyon sajnálok, hogy találja meg a maga »én«-jét. Nem a tragikus, nagy »én«-jét, hanem azt, amely leszámolva magával, be tud illeszkedni a világba s ismeri a maga céljait” Homonnai számára nem a nagy, tragikus „én” megtalálását tűzi ki célul, és nem is azt, amelyik kívül helyezkedik a társadalmon, hanem azt, amelyik beilleszkedik a világba. Ez az eddigi gondolkodásmódhoz képest új momentum. Valószínű azonban, hogy nincs ellentmondásban az eddigiekkel, mert Ady csak a nagy, önálló egyéniségekről írta, hogy azok kirekesztődnek a társadalomból. Homonnait talán nem tartja

ilyen kiváló egyéniségnek. A másik lehetőség, hogy Ady itt az igazi, az őszinte én megtalálásáról beszél, s Homonnai énje nem olyan tragikus, olyan nagy, mint verseiben ábrázolta (Szabadság 1901. január 19. ; AEÖPM I.2 426-427).

Új momentummal gazdagodik az „én”-ről alkotott kép Ady prózájában, amikor váratlanul Hegel idealizmusára hivatkozik, miszerint a világ csak addig létezik, amíg az én. Ezt úgy interpretálja, hogy ha meghaltunk, számunkra elmúlt a világ. Mindezt persze egy köznapi történet foglalatában adja elő, miszerint az öreg Tóth, a Nemzeti Színház pénztárosa öngyilkos lett, miután sikkasztott. De az ő világában becsületes maradt, hiszen ha meghalt, számára már nem létezik a világ, amelyik felfedezi gonoszságát (Hétről hétre. Szabadság 1901. március 24.; AEÖPM I.2 472).

C, Nagyváradi Napló. Nietzsche

Nietzsche neve egyre többször bukkan fel, ebben a korszakában meghatározó lesz a Nietzsche filozófiájával való szembesülés. Ady persze csak felületesen ismeri Nietzschét, de lényeges gondolatait megérti, saját gondolkodási menetébe illeszti, és a magyar viszonyokra alkalmazza. Ady és Nietzsche viszonyával nem foglalkozom részletesen, erről már egész könyv született (Halász 1995). Figyeljük meg csupán azt, hogy a nietzschei gondolatok hogyan épülnek be Ady gondolkodásába, és végső soron hogyan befolyásolják a művészetéről és a művész szerepéről illetve a szubjektumról alkotott elképzeléseit. Ady természetesnek tartja, ami igaz is, hogy akkoriban minden értelmiségi Nietzschéért rajongott. Meglepő módon azonban Ady – első Nietzschét is emlegető cikkében – éppen az „übermensch” ellen foglal állást. Nietzschéért és az „übermensch”-ért rajongó nézeteit saját bevallása szerint egy távirat változtatta meg: Odesszában Vera Gelo lelőtte Deschanel tanár helyett Zelanine diákkisasszonyt, majd Verát eljegyezte meggyilkolt áldozatának fivére. Adyt ez a történet elundorítja a „kivételes” keresésétől, pontosabban az ilyenfajta keresett „kivételesség” keresésétől, ami azt mutatja, hogy Ady képes volt a megkülönböztetésre, hiszen művészi pályáján továbbra is az egyedit, kivételeset keresi (*Vera házassága*. Nagyváradi Napló 1901. június 4.; AEÖPM II. 38).

A magyar kulturális és színházi állapotokat továbbra is sűrűn ostorozza, ír például egy képzeletbeli színdarab-pályázatról, melyen kritérium, hogy tragédia nem versenyezhet, és a prémium olcsó legyen (*Nagyváradi Krónika*. Nagyváradi Napló 1901. június 22.; AEÖPM II. 69), vagy képzelt levelet fogalmaz Nyárai Antal, az akkor híres és beképzelt színész nevében

(amiből viszont kiderül, hogy ismeri a korabeli osztrák színészeket) (Nagyvárad Napló 1901. június 22.; AEÖPM II. 86-87) ezekre a kisebb cikkekre azonban nem térek ki részletesen, mert nem fogalmaznak meg általánosabb problémákat.

Viszont egy 1901. augusztusi cikk új fényben mutatja Ady küldetésstudatát. Eddig is kritizálta a jelenlegi magyar állapotokat, és úgy érezte, hogy a művész kirekesztődik a társadalmon. De most kijelöli a művész társadalom-megújító szerepkörét is: „Én kicsinységem a jövőért harcolt mindig. S ebben a jövőben nemcsak a kanonok-sor s a külváros rikító kontrasztjának kibékítése van, hanem benne van az intelligencia teljes fölszabadulása, a munka diadala s a klerikalizmus kíméletlen összetiprása.

Ezért a jövőért küzdeni szép, s meg nem akadályozhat benne néhány kövér kanonok vénasszonyos porpatvarkodása.” (*Reflexiók egy följelentéshez*. Nagyvárad Napló 1901. július 21., AEÖPM II. 96). Az ilyen harcias hangvételű írások azonban keverednek olyanokkal, amelyek inkább megállapító-beletörődő hangneműek. Például azt állapítja meg, hogy a siker mindig a közepszerűséghez szegődik, a kiválóságok sikere abnormális (*A hétről* Nagyvárad Napló 1901. október 6.; AEÖPM II. 233). Marton Gaby könyvével kapcsolatban pedig az individuumról is filozofál: „Az individualizmus, melynek ereje mind jobban-jobban áthatja az intelligensek világát, érdemet és kiváltságot egyet ismer: az önállóan, eredetien élő és berendezkedő mikrokozmoszt... Aki individuum[!], aki maga jelöli ki a maga helyét az élet káoszában, aki föl kutatja a járatlan utakat, s egójával egyre és jobban magára marad a mindennapos életben, az az intellektuális életben valaki...” (*Káprázatok*. Marton Gaby könyve. Nagyvárad Napló 1901. október 12.; AEÖPM II. 241). Ezek szerint az önállóság, eredetiség olyan érték, amelyik fontosabb bármelyik másiknál. Egy másik kritika, a Bíró Lajos *Bálványrombolók* című könyvéről írott, még többet árul el Ady esztétikai nézeteiről, sőt sajátos kis esztétika. Bíró a „legújabb Keresztelő Jánosok” közül valónak nevezi. Az írás számára nem öncél, az „örökszép”-hez, a l’art pour l’art-hoz semmi köze: „Bíró és az új keresztelők azért írnak, hogy megdöbbentsenek, hogy kétségeket támasszanak, hazugságokat oszlassanak, s bálványokat romboljanak.” (*Egy cinikus ember meséi*. Nagyvárad Napló 1901. november 5.; AEÖPM II. 268-270). Nem nyelvezetét, mesélő kedvét értékeli – és ezt tudatosan nem teszi –, hanem a megdöbbentő hatást, a hazugságoszlító szándékot, végső soron a társadalomváltoztató szándékot emeli ki. A bálványrombolás pedig kifejezetten Nietzsche-re utal. Az ál-naivság ellen emel szót *Fehér esték* című cikkében, az unalmas és naiv színdarabok ürügyén: „A fekete, barna, mocsaras életben elveszítenek bennünet a fehér álmok.” „Nekem nem kell limonádé”, „én – sajnos – nem lehetek gyermek” – hangsúlyozza, miután kifejtette, hogy ő is szeret (szeretett) álmodni arról, hogy az élet szép, hogy a jók

elnyerik jutalmukat, stb. Azonban a jelenlegi helyzetben hazugnak érzi ezeket az álmokat: „Negyvenkét fokos lázat – ilyen lehet a modern élet láza – meg lehet-e egyszerű limonádéval gyógyítani?” (*Színház. Fehér esték*. Nagyváradi Napló 1901. november 6.; AEÖPM II. 270-271). A jelenlegi helyzet az ország helyzetére vonatkozik, melyet később úgy jellemez, hogy itt tanulással, munkával, írással nem lehet karriert csinálni, mert ez „feudális, klerikális, sajnálnivaló kis hecc-ország” (*A mi diákjaink*. Nagyváradi Napló 1902. január 11.; AEÖPM II. 344), ahol az értékes, nagytudású ember nem jut előre. A cikk apropója, hogy Ady egyik egykori diáktársát a strassbourgi egyetem legelőkelőbb diákegyletének elnökévé választották, és erről csak két magyar újság tudósított. Ez a létérzés – az értékes emberek elvesznek ebben a közegben – még több más írásban ismétlődik, például Vázsonyi Vilmos sorsát ahhoz hasonlítja, amikor egy északi tájon élő életvidám csapat vág neki a fjordnak, keresi a partot, de nem találja, végül betemeti őket a hó. Így Vázsonyi Vilmos és társai nekiindultak fiatalos lendülettel az életnek, de betemeti őket a magyar közélet. Nietzschei kifejezéssel jellemzi őket: a „partnak, az átkelő vágynak tragikus alakjai ők.” (*A hétről*. Nagyváradi Napló 1902. február 2.; AEÖPM II. 377) Nietzsche-nél ez így hangzik:

„Veszélyes átkelés az ember, veszélyes úton-levés, veszélyes visszatekintés, veszélyes borzongás és megtorpanás.

Attól nagy az ember, hogy híd ő és nem cél: hogy *általjutás* ő és *alábukás* – szeretni azt lehet benne csak.

Szeretem, akik nem tudnak élni, hacsaknem úgy, mint alábukók, mert ők azok, akik mindéig általjutók.

Szeretem, akiben hatalmas megvetés lakozik, mert hatalmas őbenne a tisztelet is, nyilak ők, melyeket a túlsó part felé lő ki a vágy.” (Nietzsche 2004, 20).

Más helyen a Carolus fantázianeévű Wolf Károly váradi magántudós és Nietzsche képzeletbeli dialógusát olvashatjuk. Carolus ebben arról panaszkodik, hogy a magyar viszonyok mennyire lehúzzák azt, aki valós értéket képvisel. A tartalmatlanság, értéktelenség hamar magasra jut, az őszinteség teljesen hiányzik. Így ő is már nekikeseredett. Nietzsche ily módon biztatja:

„Excelsior! Bátrabban! Az örök tépődők, az örök elégedetlenek innen az én mostani hazámból kapják lelkükbe az emésztő mérget. Ők a földet ide akarják hozni, a mi hazánkhoz. A tépődők, a nagy tudók, a nagy megvetők, a nagy fantaszták, a nagy önimádók: ők a tudás birodalmának földre küldött gyöngé követői. Mikor kifáradtak: szárnyakat küldünk nekik, hogy ide repüljenek. Repülj velem, s felejts!” (*A hétről*. Nagyváradi Napló 1902. február 16.; AEÖPM II. 398).

Az „én” és a tömeg viszonyában változás áll be Ady gondolkodásmódjában. Eddig az értéktelen tömeggel állt szemben az értékes „én”, most Ady megértőbb a tömeg irányában. Ez a szocialista eszméknek köszönhető: a millióknak nincs lehetőségük, hogy növekedjenek, tanulhassanak (*A hétről*. Nagyváradi Napló 1902. március 9.; AEÖPM III. 16). Ugyanakkor szívesen ír általa nagyra tartott egyéniségekről, mint például Fedák Zsazsáról és Bródy Sándorról (*Zsazsa és Bródy*. Nagyváradi Napló 1902. május 6.; AEÖPM III. 70-71), vagy egy Meteor nevű szegedi „vatesz”-ről, aki hirdette, hogy az ember ki fogja tudni számítani a katasztrófák közeledtét (*A hétről*. Nagyváradi Napló 1902. május 18.; AEÖPM III. 78-79). Saját magát forradalmárnak, világmegváltó lázban égő embernek tarja, aki talán egyszer mosolygó bölcsé fog válni (*A hétről*. Nagyváradi Napló 1902. június 29.; AEÖPM III. 102). A halál kérdésköre persze a „nagy emberekkel” kapcsolatban sem kerülhető meg. A kiemelkedő egyházférfiú, Schlauch Lőrinc virágokat szóratott ravatalára, s Ady most nem az ismert egyházellenes hangon szólal meg, hanem rokonszenvvel Schlauch Lőrinc, az ember irányában: „Egyébként pedig virágokat szórat magára s igaza van a halál után is. Ostoba dolog a halál kultusza és kegyetlen. Szórjatok virágot a holttestekre, hogy ne lássa meg az élet a halált. Oh, mert nem azért születünk, hogy meghaljunk, hanem, hogy tápláljuk az életet, mely mindig és mindenhogyan fölséges és szép.” (*A hétről*. Nagyváradi Napló 1902. július 13.; AEÖPM III. 111). Kedvenc nagyjait egyszer fel is sorolja, eszerint ezek: Heine, Byron, Nietzsche (Nagyváradi Napló 1902. augusztus 3.; AEÖPM III. 121-122). A negyedik, akit előszeretettel említ, az Ibsen. A „nagyok” kiválasztásakor fontos szempont, hogy mindegyikük dogmákat döntögetett. Ibsen „új dogmája”, hogy az élet annál boldogabb, minél több hazugságon épül (*Új dogma*. Nagyváradi Napló 1902. augusztus 14.; AEÖPM III. 126-127).

A már jól ismert *átok-motívum* most is visszatér, de Ady a görög drámák sorstragédiájáról beszél most, a *Műhelyben* című színpadképével kapcsolatosan, úgy érzi, ez a fátum most is aktuális. (*A műhelyben*. Nagyváradi Napló 1902. szeptember 27.; AEÖPM III. 147)

Az egészen korai cikkek között szerepelt több is, amelyekben Ady az idealizmussal foglalkozott (lásd például *A tárcatárgyakról*. Szil 1898. április 3. AEÖPM I.214-15), hol nosztalgikusan vágyva utána, hol elutasítva azt, mondván, neki nem kellene a „fehér álmok”. Most hasonlóképp érez, *elutasítja a hazug idealizmust*. Edgar Poe-ról írván, kiemeli élet és művészet ellentét. Poe nagy idealista volt, írja Ady: verseiben a nőideált imádta. De élete egészen más volt, messze esett ettől az idealizmustól. Az idealizmusnak az igazság az

ellensége (*Az idealizmus*. Nagyvárad Napló 1902. október 28. ; AEÖPM III. 162-163). Visszatér a *népnemzeti paradigmával* való szembenállás gondolata is: a népnemzeti stílus Ady stílusa nem lehet, fogalmazza meg egészen tudatosan ifj. Móricz Pál ürügyén, hiszen nem kell neki az olcsó nacionalizmus (*Egy tárcacikk*. Nagyvárad Napló 1902. november 6.; AEÖPM III. 167-168). Az idealizmus elfedi az igazságot. Magyarország pedig a hazugságok országa, ahol minden a visszájára fordul, ahol az igazi értékeket nem becsülik, ahol Prohászka Ottokár modern és Kiss József kozmopolita.... (*Benedek és Vázsonyi*. Nagyvárad Napló 1902. november 19.; AEÖPM III. 172-173). A protestantizmus a gondolkodás szabadságát jelenti Ady számára, éppen ezért dühös, mikor egy protestáns lapban, a Magyar Szó-ban bélyegzik erkölcstelennek Erdős Renéet (*Irodalmi reakció*. Nagyvárad Napló 1902. november 26.; AEÖPM III. 176).

Bár látja a sok problémát, ez nem teszi elkeseredetté. Sőt, lelkesen ír arról, hogy jobban hisz az életben, mint valaha. Korai *Dies doloris* című cikkének (*Dies doloris* Debreczen 1898. december 24.; AEÖPM I.₂ 58) lehetne párja a *Levél az apámhoz* című cikk (Nagyvárad Napló 1903. március 1.; AEÖPM IV. 44-46), amelyben szintén a művészsorsról ír, de ezt most már nem az elátkozottság határozza meg. Heinére hivatkozva kifejti a „szentlélek lovagjai”-ról szóló gondolatait. A tiszta, örültnek látszó hivatástudat hajtja az ilyen embereket, akik az emberek megváltásán dolgoznak. Míg a korai cikkben magamagát ravatalon látja, és öccse meg édesanyja siratják, most apjának azt üzeni, ne sirassa, mert él és szereti az életet, és hisz magában. Az élet szeretete nyilvánul meg több más ekkoriban írt cikkében: „a modern idegember” tudja magáról, hogy ideges, beteg, de mégis az ideges és beteg életre, a „modern élet Párizsaiba” vágyik. Régen Schopenhauer volt az eszménye, aki azt hirdette, hogy „a szerelem a természet aljas cselvetése”, és bár régen sem hagyott volna ki egy cselvetést sem, most már tudatosan szembefordul ezzel az eszménnyel (*A hétről*. Nagyvárad Napló 1903. március 22.; AEÖPM IV. 52-54). Ugyanakkor továbbra is ostromozza a magyar viszonyokat, ahol szerinte a tehetség, az értelem nem érvényesülhet (*Zarathustra a jogakadémián*. Nagyvárad Napló 1903. szeptember 17.; AEÖPM IV. 163-164) (*Nekik igazuk van*. Nagyvárad Napló 1903. szeptember 19.; AEÖPM IV. 164-166). De tervei vannak, Párizsba, megújulni készül. Saját helyzetét így jellemzi: „Két kis könyvem van. Inkább ígéret mind a kettő. De csupa nagyszerűséget látok az életben. Az agyam, a szívem nagy tervek kohója. Ebből a nagyszerű életből képeket akarok festeni. Akarok s fogok. Azért hoztam haza a lelkem, hogy érintse szülő talaját. Mert ki akarok rohanni a legzűgöbb életbe. Párizsba

készülök. Kevés babérral, pénztelenül. De szabad szemekkel, hittel és kedvvel. Megtermékenyülni.” (*Itthon vagyok*. Szilágy 1903. november 26.; AEÖPM IV. 182-184).

Összefoglalva Ady nézeteinek változását Párizs előtt, azt láthatjuk, hogy sokszor egymással is ellentétes tendenciák élnek együtt. Egyvalami nem változik: Ady a kezdetektől *elutasítja a l'art pour l'art eszményét*, számára a művészetnek a célja a művészetén kívül kereshető. *Ez a cél azonban nem feltétlenül konkrét társadalmi-politikai szándék*. A kezdetekben (a debreceni cikkekben) valami transzcendensre irányul: az ideál, az igazság keresése. Később, a nagyváradi időszakban kezd kialakulni az a kép, miszerint a művész feladata a társadalom megváltoztatása. Ez a művészi hitvallás azonban csak részben magyarázható a sanyarú magyar állapotokkal, legalább olyan szerepe lehet benne Nietzsche hatásának is, miszerint a gondolkodó emberek feladata a bálványrombolás, tehát minden elavultat, maradt kritizálni kell. Mint az *Ady és a nyugat-európai irodalom* kapcsolatát vizsgáló részben láttuk, Ady a maga Messiás-tudatát rávetíti neves francia költőkre is (például Verlaine-re), tehát nem érezte sajátosan nemzetinek ezt a feladatot. Sőt, idézett cikkében a nemzeti irodalom - általános értékeket felvonultató irodalom ellentétpárjában az utóbbi mellett foglal állást.

A művészi identitáskeresés másik fontos eleme a *művész és a tömeg* ellentéte. Ez az ellentétpár nem csupán a Párizsban írott cikkek sajátja, hanem a kezdetektől végigkíséri Ady gondolkodását. Itt a tömeggel szembenálló, a tömegben elvesző személyiséggel szemben saját identitását kereső 'én' és művész képe rajzolódik ki. A költő nem feltétlenül tudatosan áll szemben a tömeggel, inkább kirekesztődik abból. Hogy sorsát elviselje, szüksége van a mámorra. Sorsát *átokként* éli meg, nemcsak a társadalomból, de családjá köréből is kitalizottnak érzi magát. Ez az elátkozottságtudat azonban Ady esetében jóval régebbi gyökerű, mint ahogy megismerhette volna Verlaine-t vagy Baudelaire-t, tehát nem tudható be az ő hatásuknak. Sokkal inkább a tisztelt magyar költőelődök, főként Reviczky kapcsán merül föl az elátkozott költő képe.

Mivel a művész nem tud a társadalomba illeszkedni, az 'én' és a világ viszonya feszült, ezért *az 'én' identitása is sérült*. Ebből a feszült helyzetből az 'én' útjai a következők lehetnek:

- a, identitásának túlhangsúlyozása, saját maga „megnövesztése”
- b, az 'én' megkettőződése (saját magát kívülről látja)
- c, kísérlet a világba való beilleszkedésre

A *Vér és arany* verseiben is ezek a tendenciák érvényesülnek. Ezekből a tendenciákból csupán az egyik az 'én' túldimenzionálása, és korántsem csak az egyetlen, mint ahogy azt a szakirodalom általában hangsúlyozza.

2. Rilke és Hofmannsthal költőszerpei

Az előbbieken a költő társadalomban betöltött szerepéről volt szó Ady felfogásában. Ady felfogását érdemes egybevetni Rilke és Hofmannsthal vélekedéseivel. Ez rövidebben összefoglalható, egyszerűen azért, mert itt a szakirodalom már több mindent feltárt, mint Ady esetében²⁴. Ady leveleiben keveset árult el művészeti nézeteiről. Nem így Rilke és Hofmannsthal, akik levelezésükben gyakran elmélkednek a költészetről, s ez az elmélkedés sokszor életközeli, megfoghatóbb, mint tanulmányaik.

A, Rilke gondolkodásmódja nagy részben életrajzából is magyarázható. Ő képtelen lett volna polgári munkahelyen elhelyezkedni, se újságíróként, se másként: „Tudom, hogy belepusztulnék, ha a nap $\frac{3}{4}$ részében rideg hivatalnoki szobák mélyén számokat kellene másolnom; tudom, hogy akkor mindennek, mindennek vége, és mindörökre.” (Ellen Keynek, 1903. április 3-án; Rilke 1994, 37). Egészen 1901-ig a prágai család támogatásából élt. Amikor ez megszűnt, Rilkének hirtelen pénz után kellett néznie, annál is inkább, mert ekkor már házas, s megszületett kislánya, Ruth. Ez a feladat azonban felőrölte energiáit, megbirkózni azonban nem tudott vele. Alkalmi támogatókat keresett, s csak 1908-tól lett az anyagi helyzete kissé biztosabb, amikortól az Insel kiadótól rendszeres bevételt kapott (v.ö. Engel 2004, 4-6). Addig azonban rendkívül bizonytalan volt a helyzete. Arra vágyott, hogy nyugodt körülmények között csak az alkotómunkának szentelhesse idejét, ugyanakkor érezte a felelősséget, amivel családjának tartozott:

„Hogyan javítsak helyzetemen? Eddig 11 vagy 12 könyvet írtam, s majdnem semmit nem kaptam értük; csak 4 kötetre fizettek pár garast. A többi kiadó (az Insel, és például Axel Juncker is) fizetség *nélkül* fogadták el könyveimet. A Worpswede-monográfia megbízás volt, szépen honorálták is – de a Rodin-könyv, amelyben hónapokig éltem, csak 150 márkát fialt! És van bennem valami legbelül, ami nem is kívánja, hogy e könyveknek híre futamodjék;

²⁴ Elegendő csupán például a pár éve megjelent Rilke-kézikönyvre (Engel, 2004) hivatkozni, vagy Hofmannsthal esetében Thomas A. Kovach 1985-ös könyvére (Kovach 1985). Rilke költészetről alkotott felfogását a jól ismert Rodin-könyv alapján is lehet vizsgálni, Hofmannsthalét pedig előadásai, esszéi figyelembevételével (lásd magyarul Kerekes 2005). Ez azonban már jórészt megtörtént.

egyenesen vágyakozom rá, hogy névtelen maradjak, és szíves-örömet el is pusztulnék akár dalaim után, mint valamely kiveszett ősi nép... De ez megint – »nem okos dolog«, ahogy apám mondaná...” (Ellen Keynek, 1903. április 3-án; Rilke 1994, 36).

Párizs Rilkére is nagy hatást tett, de egészen más értelemben, mint Adyra. Rodin a munka filozófiáját tanította meg neki: „Dolgozni kell, dolgozni türelemmel. Nem nézni jobbra, nem nézni balra. Az egész életet bele kell vonni ebbe a körbe, és nem gyakorolni semmi mást, csakis ezt az életet.” (Rilke 1994, 25). Rodin az alkotást mintegy kézművességnek fogta fel, s Rilke szerette volna ezt a felfogást a költészetben is meghonosítani, csak hogy ez akadályokba ütközött: „Ebben a művészeti ágazatban is bizonyosan létezik kézművességi megalapozottság! A hűségesen kitartó, hétköznapi munkának, mely a mű megteremtésekor egész tudását mozgósítja, itt is lehetségesnek kell lennie! [...] Valamiképpen nekem is dolgokat kell teremtenem; nem plasztikai, hanem írásos dolgokat – *valóságokat*, melyek a kézművességi tudás eredményei. Valamiképpen nekem is meg kell találnom művészetemnek legkisebb alapelemét, a sejtet, az egyetemesen érvényes, megragadható, nem anyagszerű kifejezési eszközt.” (Lou Andreas-Saloménak. 1903. augusztus 10.; Rilke 1994, 74)²⁵. De miben rejlik a hön áhított kézművességi tudás a költő számára? Rilke számára ez korántsem egyértelmű. Talán a nyelvben? Vagy egy egyetem volna képes ezt nyújtani? Esetleg a kultúra? A hagyomány szerepe meglehetősen ambivalens a számára, hiszen neki „ellenségesen szembe kell fordulnia minden örökséggel” (Lou Andreas-Saloménak. 1903. augusztus 10.; Rilke 1994, 74). A munka mellett egy másik kulcsszó az élet. Rilke megkülönbözteti a mindennapi életet, a mindennapos feladatokkal és a valódi életet. Ez utóbbit szereti fenntartás nélkül: „Mert egyet szerettem volna még megvallani Önnek, drága jó ember: szeretem az életet, és hiszek benne! Egész lényemmel hiszek. [...] Nem abban, mely a korban zajlik, hanem abban a másik életben, a kicsi dolgok, az állatok és széles fennsíkok életében. Abban az életben, mely évszázadok óta tart, láthatólag részvétlenül, s mégis megőrzi erőinek egyensúlyát, és csupa mozgás és melegség és gyarapodás.” (Ellen Keynek, 1903. április 3-án. Rilke 1994, 36). Az élet és a művészet szorosan összefüggő entitások: „El kellene, el kell jönnie egy időnek, amikor élményeimmel magam lehetek, csak hozzájuk tartozhatok s műre válthatom őket: mert nagyon feszít már és összezilál belül a nem gyümölcsöt tetett, nyers életanyag; csupán emlékeztetett erre az állapotra, hogy szenvedélyesebben, mint valaha is- hivatásként próbáltam átélni az idej tavaszt.” (Karl von der Heydtnek. 1906. április 18.; Rilke 1994, 103). Költői hivatása kiteljesedését reméli, s ez csak egyszerűen: „szeretnék levetkőzni minden

²⁵ Ez a fajta teremtésesztétika Ady szemléletének is fontos eleme, csak a kézművességi tudás hangsúlyozása nélkül, lásd például *A fekete macska* című cikket.

gőgöt, és nem tolakodni följebb, mint a legparányibb állati lény, és nem tartom magam nagyszerűbbnek egy kődarabnál. De azzá válni, ami vagyok, élni, amiért élnem adatott, elzengeni, amit senki más nem képes helyettem elzengeni, olyan virágot bontani, mely szívemnek parancsa: *ezt akarom* – és ez csak nem gőg és fennhéjzás.” (Ellen Keynek, 1903. április 3-án. Rilke 1994, 37). Rilke, akinek műveit kritikusok és irodalomtörténészek sokasága kísérli meg értelmezni, maga rossz véleménnyel volt a kritikáról: „A műalkotás: valami végtelen magányosság hordozója, és semmi más eszköz nem alkalmatlanabb a megértéséhez, mint a kritika. Csak szeretettel lehet megragadni és megőrizni emlékezetünkben; csak szeretet lehet méltányos vele szemben.” (Franz Xaver Kappusnak. 1903. április 23-án; Rilke 1994, 43). A műalkotás létrejöttében az időtlenség állapotának elérését tartja fontosnak: „Ne sürgesse ítéloképességének saját törvények szerint lezajló, zavartalanul nyugodt fejlődését; ennek belülről kell fakadnia, és semmiféle kényszer nem siettetheti. Az a feladat: *mindent* kihordani és *azután* megszülni. Minden kifejezést és érzéscsírát egészen mélyen, a sötétben, a kimondhatatlan, öntudatlan, tulajdon értelmünknek is kibogozhatatlan emberi lélek-televényben tökéletessé érlelni, s mélységes alázattal és türelemmel kiböjtölni azt az órát, amelyben egy új világosság létrejön: csak akkor él művészi életet, ha *így* tesz; úgy a megértés, mint az alkotás pillanatában.” (Franz Xaver Kappusnak. 1903. április 23-án, Rilke 1994, 43). Rilke számára az alkotáshoz elengedhetetlen a nyugalom, a világtól és emberektől való elvonulás: ”November közepétől lesz egy csöndes kis lakásom: a leghátsó ház egy hatalmas, régi kert mélyén a Porta del Popolo előtt, a Villa Borghese közelében; kerti laknak épült, mindössze egyetlen, magas ablakboltozatos, egyszerű helyiségből áll, és lapos tetejéről, a kert fölött, kilátni a tájra és a hegyekre. Ott megpróbálom majd a Waldfrieden-napok mintájára berendezni az életemet; igyekszem olyan csöndesen, türelmesen, *háttal a külvilágnak* élni, mint azokban a gyönyörű, várakozással teli, derűs napokban: ezeket itt római Waldfrieden-napoknak keresztelném...” (Lou Andreas-Saloménak. 1903. november 3.; Rilke 1994, 83). Azonban, bár Rilke alkotói magányra vágyik, a párizsi nagyvárosi élet számára terhes forgatagában a művészi létnek új perspektívája nyílik meg, s ez a szegényekkel való sorsközösség vállalása: „Mert egytől egyig megértettem ezeket az embereket, s noha nagy ívben kerültem őket, nem volt titkuk előttem. Kiszakadtam tulajdon életemből, átítatódttam az ő életükbe, mindegyiküknek életébe, mindegyiküknek terhes életébe. Gyakran hajtogattam magamban fennhangon: nem vagyok egy közülük, el kell menekülnöm ebből a szörnyű városból, amelyben majd utoléri őket a vég; ezt mondogattam magamnak, s éreztem, nem csalok. S mégis, amikor észrevettem, hogy ruháim hétről hétre kopnak és elnehezülnek, és láttam, több helyen kirojtozódnak, akkor megdöbbsentem és

beláttam, hogy menthetetlenül az elveszettekhez tartozom, ha csak rám nézett egy véletlen arra tévedt gyalogos, és – félig-meddig öntudatlanul – engem is egy kalap alá vett ezekkel a nyomorultakkal. Bárkifia letaszíthatott volna engem is közéjük, megvető pillantásának futó ítéletével. Nem voltam-e csakugyan egy közülük, hiszen olyan szegény voltam, mint ők, s egyetlen tiltakozás mindaz ellen, ami a többi embert foglalkoztatta, szórakoztatta, hitegette és éltette?” (Lou Andreas-Salomének. 1903. július 18-án; Rilke 1994, 56). Rilke ugyan nem akarja megváltoztatni a világot, távol áll tőle a Messiás-tudat. De különtségében leginkább a kitzaszítottakhoz, a hajléktalanokhoz érzi közel magát. Ennek a közösségvállalásnak pedig önkéntelenül társadalmi mondanivalója van. Költészetét is végigkíséri a valamilyen okból kitzaszítottak iránti együttérzés, elegendő a *Képek Könyvéből* (1902, 1906) *Az öngyilkos dala*, *Az özvegy dala*, *Az idióta dala*, *Az árva dala*, *A leprás dala* vagy *A vak lány* című műveket említeni, az *Új versekből* pedig *A fogoly*, *A megvakuló lány*, *A koldusok* címűeket, s a kötetben meg nem jelent *Ima az örültekért és fegyencekért* címűt.

B, Hofmannsthal igazi „irodalmi” költő, körülvette magát könyvekkel, s sokszor szinte ezekben élt. Pályája során azonban jelentős változás figyelhető meg a nézeteiben. Ifjabb éveiben az esztétizmus feltétlen híve, a finom művészi technika a mindene: „De engedje meg, hogy kissé eltérjek az igazságtól, ha a mondat dallama, a sor melódiája, vagyis a szent technika ezt kívánja.”²⁶ (Hermann Bahrnak; Hofmannsthal 1935, 32). Ugyanakkor Gustav Schwarzkopfnak moralizálásra biztatja, mert a stílusához ez áll a legközelebb (Gustav Schwarzkopfnak; Hofmannsthal 1935, 41), Hermann Bahrt viszont irodalmi darab írására buzdítja, hamar a naturalizmus és a szocializmus kedvéért egész könyveket írt (Hermann Bahrnak. Bad Fusch, 1892. július 18.; Hofmannsthal 1935, 47). A konzekvens realizmust tarthatatlannak gondolja (Gustav Schwarzkopfnak; Hofmannsthal 1935, 55). Úgy érzékeli, hogy az olvasás során többet élünk át, mint a valódi életünkben: „3 oldal Nietzsche olvasásakor sokkal többet élünk át, mint életünk összes kalandja során.” (Felix Saltennek. 1892.; Hofmannsthal 1935, 57). Motívumokat, témákat is könyvekből keres (Hermann Bahrnak. 1892. július 29. Hofmannsthal 1935, 59). A „Blätter für die Kunst” alapításáról beszámolva azt tisztán művészi, politikai tendenciától mentes lapnak nevezi (Marie Herzfeldnek. Strobl, 1892. augusztus 29.; Hofmannsthal 1935, 64). Az élet valóságoszerűtlennek tűnik a számára: „Nem tudom, hogy átélek-e valamit vagy épp semmit.” (Gustav Schwarzkopfnak. Strobl, 1892. augusztus 31.; Hofmannsthal 1935, 65). Ugyanakkor már

²⁶ Mivel Hofmannsthal levelezését még nem fordították magyarra, ezért az idézeteket mindenütt a saját fordításomban adom. R.K.

1893-ban érzékeli egyfajta átfogó világnézet hiányát, amely a forma kialakításának is akadálya: „Egy központ, egy világnézet hiánya, amely hord és formál, mint ahogy az Ön könyvének lapjaiból annak titkos erkölcsként beszél, itt annak a képtelenségnek az oka, hogy a drámában nagy, tragikus stílust találjak, egy nézetet, amely élön és jelentősen megragad engem.” (Marie Herzfeldnek. 1893. január 19.; Hofmannsthal 1935, 72). A könyvek birodalmából lassan az emberek világába vágyakozik: „Az a szükségletem, hogy a sok könyv után az élő könyveket, az embereket, egy kicsit föllapozzam.” (Edgar Freiherr Karg von Bebenburgnak. 1893. február 7.; Hofmannsthal 1935, 73). Az élet egyre fontosabbá válik művészetében, de egyelőre az erkölcs kategóriája mellőzésével: „Mert rendes költő csak az, aki az életet a könyveiben újraalkotja, mégpedig jobbnak, mint a valóságban, nem morálisan jobbnak, de fénylőbbnek, melegebbnek, élőbbnek.” (Josephine von Wertheimsteinnak. 1893. július 6.; Hofmannsthal 1935, 80), hamarosan pedig teljesen elhatárolja magát a finom, impresszionisztikus művészettől: „Beleuntam minden kifinomult, komplikált, szétbomló, impresszionisztikus, pszichologizáló dologba és várom, hogy az élet naiv örömei, mint a fenyőtobozok keményen és illatosan a fákról, leessenek. Sajnos az élet fája szörnyen headstrong és nem lehet megrázni.” (Marie Herzfeldnek. 1893. július 13.; Hofmannsthal 1935, 84-85) Az angol preraffaelitákról szóló tanulmányának lényegét abban látja, hogy az üres esztétizmus felől el szeretne távolodni: „Pater reneszánsz kötetén kívül az én jó céllal, de rosszul megírt tanulmányomat is küldöm az angol preraffaelitákról, amelyben érezni fogja, hogyan próbálok meg a kissé üres esztétizmustól az emberi-erkölcsi irányába fordulni.” (Elza Bruckmann-Cantacuzenenek; Hofmannsthal 1935, 103). Ezt az irányváltást mutatja, hogy míg eddig főként a reneszánsz kora érdekelte, addig most már Dosztojevszkij *Karamazov testvérek* című regényét ajánlja barátjának, Richard Beer-Hofmann-nak (Richard Beer-Hofmann-nak. 1894. szeptember 26.; Hofmannsthal 1935, 116). A művészetben azt értékeli, ami az étellel is összefügg: „Mindannyian kaptunk Burne-Jones, Klinger vagy Böcklin képeskönyveket, és ezek a szép dolgok számunkra nem halottak, hanem nagyon is egyek az étellel, ami a földolog.” (Elsa Bruckmann-Cantacuzene részére. 1894. december 26.; Hofmannsthal 1935, 124). Az oly fontos 'én' viszont meginog: „néha elveszítem a hitet, a benső, spontán, magától értetődő hitet az énem realitásában, múlt és jelen egységében.” (Felix Oppenheimer bárónak. 1895. június 11.; Hofmannsthal 1935, 139). D'Annunzióban azt értékeli, hogy „az élet metszészvonalát” keresi, amely sem a „tiszta megjelenés”, sem pedig az „ultima rationes” (Richard Beer-Hofmann részére. 1895. június 18.; Hofmannsthal 1935, 142). A művészetekről így vall édesapjának: „A művészetek gyakorlása nem más mint az a törekvés, hogy a jelent megsokszorozzuk, azáltal, hogy idegen életet sajátítunk el, és a saját

jelent a reflexió által teljesen kiéljük, az eltűntet újra visszahívjuk.” (Apjának. 1895. július; Hofmannsthal 1935, 148). A *Dichtung und Wahrheit*-ot olvasva megnyugszik, hogy a publikum és a költő között természetes a félreértés (Apjának; Hofmannsthal 1935,161). A forma egyre kevésbé áll meg önmagában: „Amit a durva stilizálásról mondasz, ahhoz talán közel jutottam, de ezek a magányos hónapok ettől teljesen eltérítettek.” (Leopold von Andrian zu Werburg részére; Hofmannsthal 1935, 163). Az angol „esztétikai-morális” elemről beszél Feder ürügyén (Hermann Bahrnak. 1895. augusztus 21-én; Hofmannsthal 1935, 171). Galíciai katonai szolgálata idején korrigálja az életről alkotott fogalmát. A szépség helyett az élet alantasságára figyel fel: „Korrigálok az életről alkotott fogalmamat: arról, ami az élet a legtöbb ember számára: sokkal örömtelenebb, sokkal alantasabb, mint gondolná az ember, még sokkal alantasabb.” (Fritz Ecksteinnak. 1895. május 2.; Hofmannsthal 1935, 182). A bécsi környezettől merőben elüt a galíciai, s ez a nyomorúság szinte sokkolja az ifjú Hofmannsthalt. „Minden, ami körülvesz, csúnyább, mintsem gondolnád. Minden csúnya, nyomorúságos és piszkos, az emberek, a lovak, a kutyák, a gyerekek is. Nagyon le vagyok törve és bátortalannak érzem magam. Tegnap úgy megrémültem egy öreg koldustól, aki a félhomályban négylábon bemászott a szobámba és megcsókolta a lábam, hogy azután olyan kimerült és elkeseredett voltam, mint egy hiábavaló nagy veszély után.” (Leopold von Andrian zu Werburgnak. 1895. május 4.; Hofmannsthal 1935, 184). A koldusok máskor is foglalkoztatják: „Különösek a koldusok is, lecsúszott parasztok vagy nyomorékok, általában nagyon magas emberek, kutyaszeműek és félhosszú, szőkésbarna hajúak, száraz szemétdombokon ülnek, és nagyon hangosan imákat vagy balladákat énekelnek.” (Édesapjának. 1896. pünkösd vasárnap.; Hofmannsthal 1935, 202). Galícia megváltoztatja Hofmannsthal gondolkodását, közelebb kerül a való élet problémáihoz, s közelebb kerül a szegényekhez is. 1896. júliusában már arról számol be Hermann Bahrnak, hogy mi mindenről tudna még írni, s ezek között szerepel *Az esztétizmus zsákutcája* című tervezett esszé, mely Louÿs *Aphrodite* és Wilde *Dorian Gray* című művei közötti összefüggések alapján készülne (Hermann Bahrnak. 1896. július 13.; Hofmannsthal 1935, 206). Hangsúlyozza azt is, hogy nem az úgynevezett „modern klikk” megbecsülése a fontos számára, hanem a közönségre szeretne hatást gyakorolni (Édesapjának. 1897. szeptember; Hofmannsthal 1935, 235) Az élet lényegét a cselekvésben, és nem a szemlélésben átja (Ria Schmuylow-Classen számára. 1898. április 13.; Hofmannsthal 1935, 242) Egyre inkább a színház a fontos a számára (Hermann Bahrnak. 1898. október 18.; Hofmannsthal 1935, 276), és az őt körülvevő jó és megértő emberek (Otto Brahmnek. 1899. augusztus 9.; Hofmannsthal 1935, 291).

Míg Ady harcos, újjító szándékú poéta, addig Rilkére inkább a szemlélődés, Hofmannsthalra pedig a forma szeretete jellemző. Azonban, eltérő körülmények hatására (Rilke párizsi útja, Hofmannsthal galíciai időszaka), ők sem vonhatták ki magukat a társadalmi problémák alól. Szemléletüket az elesettek, szegények iránti részvét, a velük való azonosulás szándéka jellemzi.

3. A Vér és arany versei – egy lehetséges csoportosítás vázlata

Ady kötetének verseit maga csoportosította, motívumok szerint. A motivikus csoportosítás valóban a kötet szerveződésének jobb megértéséhez vezet. Másik szempont lehet azonban a versbeli szubjektum milyensége, viszonya az őt körülvevő világhoz. Ez annál is inkább fontos szempont lehet, mert, mint láttuk az Ady-prózában, a költőt gyakran foglalkoztatta az én és a világ kapcsolata. Az Ady elődjének tekintett Komjáthy verseit Eisemann György (Eisemann 1997) csoportosította a szubjektum formai megjelenése szempontjából. Három csoportra bontotta a Komjáthy-verseket: én-önmaga alanyiság, én-te alanyiság és én-ő alanyiság. Továbbgondolva Eisemann gondolatmenetét, egy ehhez részben hasonló csoportosítás lehetősége merül fel. Az én mindig valamilyen relációban jelenik meg, viszonyban van az őt körülvevő világhoz, személyekhez. Így a *Vér és arany* verseit a következőképpen csoportosíthatjuk:

1. a, ő- én vagy én-ő reláció
- b, mi-ők vagy ők-mi viszony
- c, „én”-ők” viszony
2. ennek variációja: amikor az „én” „ő” alakban szólal meg (elbeszélés)
3. a, én-te reláció
- b, mi-ti viszony
4. énkettőzés
5. alanytalan (*Sírni, sírni, sírni*)

1. a, Az „én” képződésének gyakori módja, amikor egyes szám harmadik személyű személy vagy tárgy vagy fogalom révén képződik az én. A *Halál rokona* ciklusban ilyen versek: *Az anyám és én*, *Nóta a halott szűzről*, *Párisban járt az Ősz*, *Közel a temetőhöz*, *A nagy álmom*, *A rég-halottak pusztáján*, *A platánfa álma*, *Megcsókolom Csók-kisasszonyt*, *Az én koporsó-paripám*, *A fekete zongora*. Erre a jelenségre a szerelmes ciklusban is van példa

(*Csolnak a holt-tengeren, Egyedül a tengerrel, Bölcs Marun meséje*), de a *Magyar Messiások* ciklusban gyakori: *Hepehupás, vén Szilágyban, Gyáva Barla diák, Egy csúf rontás, A befalazott diák, Egy jövő költő, Délbáb-ősöm köd-városban. Az ős Kaján ciklusban szintén: Jó Csönd-herceg előtt, Az ős Kaján, Álom álom helyett. A mi Urunk: a Pénz ciklusból: Ülök az asztal-trónon, Lázár a palota előtt, Júdás és Jézus, Uzsorás Khiron kertje, Futás a Gond elől, Zozó levele, Thaiszok tavaszi ünnepe, Mammon szerzetes zsoltára. Az „én” egy „ő”-vel szembesül, aki által a léte képződik (*Az anyám és én*), illetve aki az őse (*Az ős Kaján*), vagy akivel azonos vagy azonossá válik. Ez az „ő” lehet személy, mint az említett két versben, vagy megszemélyesített fogalom (*Párisban járt az Ősz*), tárgy (*A fekete zongora*), helyszín (*Közel a temetőhöz*).*

b, Az én megfogalmazásának módja Adynál a többes számú alak is: „mi”. A többes számú alakok tulajdonképpen az egyes számú alakok változatai. (Így a „mi-ők” reláció az „én”-ő”, a „mi-ti” reláció az „én-te” reláció változata.) A „mi” gyakran az „ő”-vel áll szemben. (Érdekes módon a mi-ők reláció nem fordul elő.) Ilyen például a *Halál rokona* ciklusból *A Halál automobilján* című költemény, amelyben a két szerelmes néz szembe a fenyegető halállal. A *Mi urunk: a Pénz* ciklusban a címadó vers szintén erre lehet példa: a „mi” áll szemben a „Pénz”-zel.

c, Ugyane viszony változata az „én”-ők” reláció: „ők”. Például: *Az én koporsó-paripám, A fiaim sorsa, A ködbe-fült hajók A Halál rokona ciklusból, Özvegy legények tánca, Mostoháim a betűben Az ős Kaján ciklusból*. Ezekben az esetekben az „én” nem egyetlen „ő”-vel áll viszonylatban, hanem többekkel, akik olykor fenyegetően állnak vele szemben, de olykor saját vérei.

2. Az előbbi jelenség variációja, amikor az „én” kifejezése úgy történik, hogy egyes szám harmadik személy szólal meg, amely azonban csak látszólag nem-„én”, valójában az. Vagyis az „én” saját történetét egy másik személy története által beszéli el. Ilyen *A Halál rokona* ciklusból *A hotel-szobák lakója* című vers, de különösen *A magyar Messiások* című ciklusban gyakori: *Szent Margit legendája, A befalazott diák*.

3. a, Az én-te viszony leginkább a szerelmes versek esetében figyelhető meg, a *Léda-asszony arany-szobra* ciklusban. Például: *Kereszttel hagylak itt, Örök harc és nász, Valamikor lányom voltál, Add nekem a szemeidet, Jöjj, Léda, megölellek, Léda a kertben, Bihar vezér földjén, A Léda arany-szobra*, de megtalálható például a *Mi urunk: a pénz* ciklusban is: *Sírás az élet-fa alatt*. Ilyenkor általában dialógus formában konstituálódik a szubjektum. Nem a másikkal való azonosulás elbeszélése felé halad azonban a dialógus, mint Komjáthy esetében, hanem a „te” általában csak az „én” képződéséhez elengedhetetlen, más szerepe ritkán van:

„magam szeretem, ha szeretlek” (*Add nekem a szemeidet*). Többnyire az „én” aktív, a „te” az én cselekvéseit sokszor csak elviseli. Például: *Kereszttel hagylak itt, az Örök harc és nászban*: „bántlak téged”. Máskor a szubjektum passzívabb szerepet vesz fel, ez legtöbbször a nézés: én nézlek téged (*Jöjj, Léda, megölellek, Léda a kertben*). A passzivitás szélső foka, amikor a szubjektum saját halálát jelenti be (*Nem mehetek hozzád*).

b, A „mi” alak használatakor az „én” egy közösséget képvisel, jelenít meg, amelyik gyakran a nemzet (*Akik mindig elkésnek*), de lehet általában a költők társasága (*Gémekek az Olimpusz alatt*), vagy a szerelmesek közössége (*Léda a kertben, A szememet csókold*). Ilyenkor a „mi” sokszor szemben áll a „ti”-vel (ez a én-te reláció tükörképe): *Gémekek az Olimpusz alatt*. Máskor az „én” fejlődik „mi”-vé, közösséggé, a szerelemben: *A szememet csókold, Léda a kertben*.

4. A versek egy jelentős csoportjában az én megkettőződik, skizofrén állapotba kerül: *Egy ismerős kisfiú*. Bár a beszélő a jelenből beszél, és ezáltal nem összetéveszthető múltbeli énjével, mégis a lírai én ilyenén megkettőzött állapota (ő beszél, és akiről beszél, az is ő, de egy régebbi állapotban) kizárja az egyértelműen önmagát megszólaltató lírai én helyzetét.

5. Az alanyiságnak legszélsőségesebb változata, amikor az én eltűnik. Az énkifejezés ilyen módja már alig sorolható az alanyiság keretei közé, szétfeszíti azt. Ilyen jelenséget a *Vér és arany* kötetben belül csupán két versben figyelhetünk meg, a *Sírni, sírni, sírni* és a *Három őszi könnycsepp* címűben, amelyekben az infinitívusok következetes alkalmazása miatt meghatározhatatlan az alany mibenléte.

Bármilyen csoportosításnak persze ellenállnak a versek, így ennek is. Van olyan költemény, amelyik nehezen vagy nem illeszthető be semelyik csoportba se. Így például a *Menekülj, menekülj innen* önmegszólító vers, vagy *Az alvó csók-palotában* az ő(az) – te reláció jelenik meg. Mégis, arra törekedtem, hogy a fentebbi csoportosítás tükrözze a lényeges tendenciákat. A kötet verseiből a következőkben úgy válogattam, hogy a kevésbé harsány, kevésbé domináns „én”-t felvonultató versek kerüljenek a figyelem középpontjába.

Irodalom

Eisemann György 1997. *Szimbólum és metafizikum Komjáthy Jenő költészetében*

Budapest, Széphalom Könyvműhely.

Engel, Manfred 2004 szerk. *Rilke-Handbuch*. Stuttgart – Weimar, J.B. Metzler Verlag.

Halász Előd 1995. *Nietzsche és Ady*. Budapest, Ictus.

Hofmannsthal, Hugo von 1935. *Briefe 1890-1901*. Berlin, S. Fischer Verlag.

Kerekes Amália, Orosz Magdolna, Teller Katalin 2005 szerk. *"Remegő himnusz tudj' isten mire" : válogatás Hugo von Hofmannsthal és a bécsi modernség publicisztikájából*. Budapest, Gondolat.

Kovach, Thomas A. 1985. *Hofmannsthal and Symbolism. Art and Life in the Work of a Modern Poet*. New York, Peter Lang Publishing, Inc.

Nietzsche, Friedrich 2004. *Így szólott Zarathustra*. Budapest, Osiris.

Rilke, Rainer Maria 1994. *Levelek 1899-1907*. Ford. Báthori Csaba. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó.

IV. A költő és az anya

„Az egyik az édesanyám lesz,
A másik meg egy másik asszony,
Ki sirasson.”
(Ady)

„a magavesztőt minden hullni hagyja,
ilyen fiút vet prédául az apja
És nem fogad be semmi anyaöl.”
(Rilke)

Az anyám és én (1906)

Sötét haja szikrákat szórt,
Dió-szeme lángban égett,
Csípője ringott, a büszke
Kreol-arca vakított.

Szeme, vágya, eper-ajka,
Szíve, csókja mindig könnyes.
Ilyen volt a legszebb asszony,
Az én fiatal anyám.

Csak azért volt ő olyan szép,
Hogy ő engem megteremjen,
Hogy ő engem megfogadjon
S aztán jöjjön a pokol.

Bizarr kontyán ült az átok.
Ez az asszony csak azért jött,
Hogy szülje a legbizarrabb,
A legszomorubb fiút.

Ő szülje az átok sarját
Erre a bús, magyar földre,
Az új hangú tehetetlent,
Pacsirta-álcás sirályt.

Fénye sincs ma a szemének,
 Feketéje a hajának,
 Töpörödött, béna asszony
 Az én édes jó anyám.

Én kergettem a vénségbe:
 Nem jár tőle olyan távol
 Senki, mint torz-életével
 Az ő szomorú fia.

„Önmagára találásától kezdve a maga identitásának, szellemi kilétének lírai megválaszolása, körülírása volt számára a meghatározó indíték.” (Koczkás 1997, 7). Ki vagyok? Ki vagyok én, mint költő? Eddig Ady prózai írásaiban követhettük nyomon a költő útkeresését, költőszerepének alakulását, szellemi identitásának kialakulását. Láttuk, hogyan modernizálja Ady a hagyományos vátesz-szerepet, láttuk, hogyan igyekszik a művész és tömeg ellentmondásos viszonyát feloldani. Most azt szeretném bemutatni, hogyan fogalmazódik meg a költői hivatás Adynak a *Vér és arany* kötetet indító *Az anyám és én* (1906) című versében, majd hogy Rilke hogyan viszonyul a költői hivatás és az eredet kérdéséhez. Ady szereti köteteit költői önarcképekkel indítani, az *Új versek* (1906), *Az Illés szekerén* (1909), a *Szeretném, ha szeretnének* (1910) kötetek élén, a leghangsúlyosabb helyen egyaránt önportré áll²⁷. Míg azonban a *Góg és Magóg* kezdetű versben a költői identitás az atyai ősökként jelölt Góg és Magóg fiaként, tehát az atya-fiú viszonyban fogalmazódik meg, addig *Az anyám és én* címűben az anya-fiú kapcsolat kap meghatározó szerepet. A kritikai kiadás (AEÖV III., 252) jegyzete hangsúlyozza, hogy *Az anyám és én* „a lírai önarcképek sorozatának egyik újabb változata”, s hogy az anya csupán „mellék-figura”. Ezt az állítást egyúttal furcsának is nevezi, nyilván azért, mert a vers első ránézésre az anyáról szól, a címben is az anya áll az első helyen (a vers eredeti címe *Anyám* volt), és az első két versszakban a fiúról említés sem esik. *Milyen* tehát ez a költői önarckép és *miért* volt szükség az anya alakjára? És ha már költői önarckép, miért jelenik meg a költő alakja (és a lírai én, aki talán azonos vele) csupán a háttérben? Tovább lépve: milyen szerepet játszik az általunk vizsgálni kívánt egyik osztrák költő, Rilke költői magára találásában az anya alakja?

²⁷ A *Vér és arany* kötet élén álló költemény annyiban különleges, hogy egyben az első ciklus első verse is, tehát nem kap olyan kiemelt helyet, mint a többi prologus-vers.

1. Az anyám és én: végzetmotívum és művészsors

Figyeljük meg először az anya rajzát, mely az első két versszakban kerül a szemünk elé. Az anyáról festett portré szokatlan, inkább olyan, mintha a kedves rajza lenne: szikrákat szóró sötét haj, lángban égő „dió-szem”, büszke „kreol-arc”, „eper-ajak”, „ringó csípő”. A romantika korában jellemzőbb volt a szorgalmas, családját szerető, gyermekeit gondosan nevelő édesanya képe, és az sem ritka, hogy egy versben a fiúi hála fejeződik ki. (például Petőfi: *Füstbement terv* (1844), *Egy estém otthon* (1844)) Ady *Versek* című kötetének *Itthon* (1899) című versében szintén így ír édesanyjáról: „áldott kezeddal simogatsz meg”. Ennek az attitűdnek itt nyoma sincs. Király István is megfigyelte ezt a lázadó mentalitást: „A népi-nemzeti irodalom kedvelt lírai hősnőjéről, az anyáról szólt a költemény. Ady azonban nagyfokú tiszteletlenséggel kezelte az áthagyományozott költői témát. Szentségtörő módon a nőt, a nőtényt: a szép, büszke eper-ajkú, hajdani vágyódó-csókoló szeretőt látatta az édesanyában.” (Király 1970, 489). Az anya és kedves egy alakban látása Adynál előfordul később is: „Akit én csókolok, elsápad, / Nem merem megcsókolni / Az anyámat.” (*Akit én csókolok*, 1908). Az asszonyról mint végzetet hozó lényről való elképzelés Ady mitologikus gondolkodásában gyökerezhet: „A termékenység [...] e mítoszi élménykörben nemcsak a természet, de az enyészet eseményét is magába foglalja. Hiszen a születés az élet létrejötte mellett a később elkerülhetetlen halál születését is jelenti. Így aki életet ad, egyben halált is ad. [...] A szülés képessége így a nőt »végzetes« lényvé, halálos sorsot adóvá teszi.” (Eisemann 1995, 135). Ady valami különös családi mitológiát is gyárt. Egyik cikkében a saját családján ülő átokról ír: „Ezen a mi famíliánkon valami átok ül. Az anyámét értem. Egyik nagybátyánk remek poéta volt. Aztán kispap lett s egy szomorú éjszakán agyonpuffantotta magát. Ha jól tudom, éppen itt történt Váradon. A nagynéninkről is szomorú mesét hallottunk. Azt meg a színpad ölte meg. ... A vérben van a baj, a vérben ...” (Ady Endre: *Levél. Szabadság* 1900. június 22.; AEÖPM I.₂ 292). A *Felboncolt szív* (1899) és *Az én elutazásom* (1900), *Haza a temetésre* (1900), *Májusi mese a szegény Barnabásról* (1900), *Lecsky Tóni* (1903), *A Vadághyak átka* (1904), *A tízmillió Kleopátra* (1904), vagy az *Ottó* (1904) című novellákban is ez a motívum jelenik meg. Rokon ez a gondolkodásmód a pozitívizmussal és a naturalizmussal, melyeknek több képviselőjét Ady bizonyosan ismerte, így például hivatkozik cikkeiben Comte-ra, Taine-re, Zolára, Hauptmannra, a Goncourt - testvérekre, Sudermannra, Ibsenre, Strindbergre, Bjørnsonra.

Az utolsó két versszakban az anya jelenbeli állapota kerül szemünk elé, amely ellentétes az első két versszakban leírt múltbelivel: „töpörödött, béna asszony”, „Fénye sincs ma a szemének,/ Feketéje a hajának.” Az anya sorsa: szépsége, fiatalsága elmúlt, vágyai nem teljesedtek be. Élete elátkozott volt, ahogy a fia élete is az.

A 3-5. versszakban a fiú kerül előtérbe. Csak azért élt az anya, hogy megszüljön a fiút, a költőt. Az anyának a végzet beteljesülésében van szerepe. Milyen ez a fiú, ki ez a fiú? Ő a „legbizarrabb”, a „legsomorúbb” fiú, az „átok sarja”, „tehetetlen”, „pacsirta-álcás sirály”. Ebben a részben bontakozik ki a már előbb is emlegetett költői önarckép. Az *Új versek* élen szereplő *Góg és Magóg*-ban (1905) is származásából indul ki: ott magyar származását hangsúlyozza, (nyilván azokkal szemben, akik nem tartották elég jó magyarnak), kiemelve ezzel költészetének magyar hagyományokban való gyökerezését. Itt családi gyökereire esik a hangsúly, a poéta-sors átkának utódról utódra való áthagyományozására. Ott bátran szembeszáll az értetlenekkel, ellenségeskedőkkel: „legyek az új, az énekes Vazul”, és hirdeti az újfajta költészet megvalósulását Magyarországon: „Mégiscsak száll új szárnyakon a dal / S ha elátkozza százszor Pusztaszer, / Mégis győztes, mégis új és magyar.” Itt sokkal rezignáltabb: „új hangú tehetetlen”-nek, „pacsirta-álcás sirály”-nak nevezi magát.

Az anyám és én című költeményben megjelenő költői önarckép hasonlít az irodalomtörténetben ismeretes 'elátkozott költő' (poète maudit) szerepéhez, melyet Verlaine-nel kapcsolatban szokás említeni. Baudelaire *a Spleen és ideál* című ciklust a *Bénédiction* című verssel kezdi: „Midőn, felsőbb Erők titkos Parancsa folytán, / a Költő idejött az únott föld fölé, / rémülten anyja, és vad átkokat sikoltván / emelte öklét a szánó Ég felé: »- Ah, inkább viperát táplálni anyatéjjel, / mintsem megszülni egy ilyen boldogtalant! / Legyen átkozott a kurta kékű éjjel, / mikor a Büntetés méhében megfogant!«”(fordította Babits Mihály). Théophile Gautier *Charles Baudelaire* című tanulmányában pedig így ír a költői hivatásról: „A családban csakhamar jelentkeztek azok a visszás érzések, melyek a kis Baudelaire korán ébredő irodalmi hajlamai ellen berzenkedtek. Ez a félelem, melyet a szülők éreznek akkor, mikor fiukban először nyilatkozik meg a költészet gyászos adománya. [...] A szülőknek igazuk van. Mily szomorú, bizonytalan és nyomorult létre szánja magát az, – az anyagi gondokról nem is beszélve – aki elindul azon a fájdalmas úton, melyet irodalmi karriernek neveznek! Attól a naptól fogva bizvást tekintheti magát az emberi létezés kiközösítettjének: az ő aktivitásának vége, nem él tovább – csak szemléli azontúl az életet. Minden belső mozgalmát analízis anyagává lesz számára. Önkénytelenül kettős lényé válik s más tárgy híján, önmagának válik örök fürkészőjévé.” (Gautier 1944, 17). Baudelaire elhárította magától a költő közösséghez tartozásának, tanító szándékának gondolatát, s a

„tisza költészet” eszméjét hangoztatta. Úgy tűnik, hogy Ady fölfogásában a költőre részben hasonló szerep hárul (lásd kiválasztottságtudat, a bűnben születtség eszméje), részben a társadalmi újíto szerepkörét is magára vállalja, mint ahogy ezt az előző fejezetek bemutatták. Az elátkozott költősors Ady korai publicisztikájának is fontos témája, ezzel már az Ady prózai műveit vizsgáló rész is foglalkozott. Emlékeztetőül: A *Dies doloris* című cikket öccséhez írja, de voltaképp önvallomás: „Tetszett a fent írt hatalomnak olyan embereket is teremteni, akik gondolkoznak. Mi célja volt velük, alig sejtem. A tudás az élet átka s a gondolkodás a tudás alapja. Ezek a gondolkozó emberek pedig a legszerencsétlenebb páriák. [...] Lehet, hogy az *utolsó* órában én is megszünöm filozofálni s csak érezni fogom egy *talán* tévesztett élet átokszerű szemrehányását, de most képtelen vagyok, mert – mondom – a magamfajta embernek lépteit nem az akarat – a végzet irányítja.” (Ady Endre: *Dies doloris*. Debrecen, 1898. dec. 24.; AEÖPM I.2 57)²⁸. A „nagy emberek” kiválasztatnak a sorstól, nem akaratuk által cselekszenek. A kiválasztottság és a sors általi előre elrendeltség Ady szemléletének fontos eleme (vesd össze Püspöki, 1992). A tehetség nem öröm, hanem súlyos teher: „Még pályája legelején volt s már éreznie kellett, hogy az élet minden lépését gyűlölködő állja el. Éreznie kellett, hogy a tehetség nem áldás, átok.” (Ady Endre: *A kitüntetéses*, Szabadság, 1900. június 2.; AEÖPM I.2 283). A tehetséges ember szemben áll a világgal.²⁹

Nem csupán Ady publicisztikájában, de költészetében is – már első kötetében – megjelenik az átokmotívum a költősorssal összekapcsolva. Például *Nem élek én tovább* (1898), *Ismeretlen átok* (1899), *Válasz* (1899), *Álmodom...*(1899). A *Még egyszer* (1903)című

²⁸ Egy másik példa: Ady egyik korai cikkében így ír Reviczkyról: „Ő jut eszembe, kinél senkisémben érezte jobban az élet átkát, ki az igazságot dörék módjára nem kereste az emberekben, csak saját szívében. [...] Tudom, hogy érzi, éppen úgy, mint én azt a tehetetlen fájdalmat, hogy olyan világban élünk, mely nem a mi szívünknek való.” (*Nyári estén*. Szilágy 1898. júl. 24.; AEÖPM I.2 23-24). Itt is a művészléttel kapcsolódik össze az elátkozottság, összefüggésben az értetlenséggel.

²⁹ Vesd össze a következő Ady-cikk részletével: „a hozzám hasonló emberek nem illenek ebbe a világba és a végzet azt mérte reájuk, hogy agyrémekért küzdjenek és haljanak meg. [...] Keressük a szabadulást, keressük a feledést. Mámor, mámor kell minden áron. Bor vagy csók adja: mindegy. Ránk borul a köd.” (*Kíváncsi*, Debreceni Hírlap 1899. jan. 18.; AEÖPM I.2 671). A világ néha konkretizálódik, Magyarország formájában: „Mindazonáltal megverte az Isten, aki még vagy háromszáz esztendőn belül úgy teremtődik a magyar földre, hogy megírja vagy kimondja a maga igazait!...” (*Egy ravatálnál*, Nagyvárad Napló 1902. márc. 21.; AEÖPM III. 26).

kötetben pedig ezzel kapcsolatosan a meg nem értettség³⁰ is előbukkan (például *Misztérium* 1900).

A költőszereppel kapcsolatban a „*pacsirta-álcás sirály*” sor értelmezése elkerülhetetlen. Annyi nyilvánvaló, hogy ez a sor is a költőlétre vonatkozik. A sirály a haladó eszmékkal, a művészi és társadalmi megújulás kezdeményezőivel hozható kapcsolatba Ady gondolkodásában. Erre elegendő két példa: „Mert nyolcvan esztendő óta egyebet sem csináltak színpadok és színészek és színpadi írók, mint kiskorúságban tartották a közönséget. Mulattatták színes kavicsokkal, szappanbuborékokkal. Most kezd terhessé válni az idők járása, ostromolják a régi világot, viharok készülnek, csapkodnak a sirályok.” (*A dada*. Nagyváradi Napló 1902. márc.4.; AEÖPM III. 11) Vagy később: „Hiszem és vallom, hogy a forradalmi megújulás kikerülhetetlen Magyarországon. Itt van már a csodálatos, áldott vihar az ő hírnökeivel, szent sirályaival.” (*Válasz Tóth Bélának*. Budapesti Napló 1907. márc. 2.; AEÖPM VIII. 180). A világirodalomból az Ady által is jól ismert Csehov *A sirály* című drámáját említhetjük még, melyben a sirály többértelmű szimbólum, vagy Baudelaire *Az albatrosz* című költeményét (bár a sirály nem azonos az albatrosszal, de szintén tengeri madár, és Baudelaire versében a költői lét ábrázolására szolgál). A pacsirta a költészetben hagyományosan egyrészt a tavasz előhírnöke, másrészt a költőt szimbolizálhatja. De miért kellene álcának tekinteni a „pacsirtaságot”? S vajon a sirályság az újat akarás jelképe volna, s a költészet ehhez csupán eszköz, álca, amivel elrejtethi az igazi énjét? Esetleg a pacsirtaság a romantikus költészetfelfogást jelölné, a sirály pedig a modernet, és Ady úgy gondolná, hogy bár a modern költészetet képviseli, szükség van a romantikus álcára? Vagy, hogyha az előző sorral is egybevetjük („*új hangú tehetetlent*”), a sirály az értetlen környezet miatt kénytelen pacsirtaálcát öltetni?

2. Az életrajzi anya – az anya szerepe az Ady-versekben

A vers életrajzi háttére felderíthető, s évekkel korábbra megy vissza, a költői indulás, a *Sirasson meg* (1898) című vers idejére. Ekkoriban válik bizonyossá Adyban a költői hivatás iránti elkötelezettség, s száll szembe édesapja akaratával, aki azt szeretné, ha fia elvégezné a jogi akadémiát. Ady, mint mindig, édesanyja megértő támogatását kéri. Erre bizonyosság egy 1898-as Debrecenből édesanyjának írt levél:

³⁰ A közönséggel szembeni elégedetlenség, a közönség ízlésével való szembenállás, sőt annak lenézése, a megnemértettség hangsúlyozása gyakori a romantikus művészek felfogásában is. (Vesd össze például Williams, 2000.)

„Idejét látom, hogy életem legutóbbi eseményeiről beszámoljak. 21 éves vagyok, élni akarok, az életre terveimnek is kell lenni. Nem tudom, miért, már gyermekkoromban másképp ítéltém az emberekről, dolgokról, mint a többi hasonló korú barátaim. Sohse elégített ki az a remény, hogy mint jámbor törvényszéki bíró vagy főszolgabíró békés, nyugodt életet éljek, - nekem izgalom, hír, dicsőség kellett, amiket nálam most nem pótol semmi sem.

Szerettem, szeretem most is édes anyámat, szeretem nagyon és ezért a szeretetért léptem felsőbb, határozott pályára. Most már férfi vagyok, tudok, bírok gondolkozni.- Én teljesen az irodalomnak szentelem az életemet. [...] Talán majd a halálos ágyamon meg fogom ezt bánni, de addig nem, mert én akartam, hogy így legyen – komolyan és megfontolva. [...] Édes anyám is – tudom – bele fog törődni. Talán egypár év és büszke lesz a fiára. De ha nem úgy lenne, megvigasztalja a másik gyermeke, aki szerető, józan eszű, derék fiú. Én meg azért megőrzöm édes anyám iránt örökre gyermeki szeretetemet, amit talán rövid időn alkalmam és módom lesz bebizonyítani.” (Ady Lőrincnének. Debrecen, 1898. nov. 24.; AEI 10-11).

Endre ezek után édesanyja anyagi segítségét is kéri. Mindenesetre szükségesnek látja édesanyjával közölni terveit, elhivatottságát. A családból ő az első, aki erről értesül, s a fiú tőle vár megértést, támogatást – tudja, hogy apjától hiába is várna. Édesanyja szerető gondoskodása végigkíséri Ady életét, Párizsba is érkezik az Orient expresszrel a hazai töltött káposzta (AEI 191-92). Ugyanakkor Ady tisztában van azzal, hogy fájdalmat okoz édesanyjának – éppen hivatása miatt. : „Nem így gondoltam, s így lett. Magasra vágytam, sír felé roskadoztam. Elöttem van egy szegény, beteg asszony arca. Engem sirat mindig, engem keres mindig, hiszen ő szeretett, ő is szeret. ...Édesanyám. Csak egyszer láthatnám meg. Csak egyszer, utoljára...” (*Idegenben*. Debreczeni Újság 1899. május 30.).

Talán kiengesztelésképpen is ajánlja édesanyjának első, *Versek* (1899) című kötetét –”Édesanyámnak, hálám, tiszteletem és szeretetem jeléül.” – és kezdi ezt a kötetet a *Sirasson meg* (1898) című verssel. A síró-sírató anya képe él tovább az ugyanebben a kötetben található (már említett) *Itthon* (1899) című költeményben. Míg azonban az előzőben a fiú végzetszerű küldetésének tudatában van, addig az utóbbiban csak megfáradtságáról, betegségéről panaszkodik. A költősors miatt a fiút sírató anya képét variálja a *Versek* kötetben megjelent *Haza...* (1899) vagy *A műhelyben* (1899) is. Itt az anya alakja a romantikából ismert klisén nem mutat túl. Érdekes módon sem a *Még egyszer*, sem az *Új versek* kötetben nincs jelentősége az anyafigurának, hanem legközelebb a *Vér és arany* kötetben lesz fontos. Itt viszont újdonság az anya és a kedves alakjának keverése, vagy csak együttemlegetése, mint

Az én két asszonyom című műben. Már nemcsak a fiú sorsa végzetszerű, hanem az anyáé is éppannyira démonikus, fatalisztikus.

Az anyám és én című versben átalakul az életrajzból ismert édesanya képe, sorsa jelképpé válik: ifjúságától öregkoráig ível (tehát nem egy időpillanatot örökít meg a vers, mint az a romantikus élménylírara jellemző). A költeményben a múlt és a jelen idősíkjá egyaránt megtalálható, az első négy versszakban a múlt, az utolsó háromban a jelen dominál. És habár egyezéseket lehet találni az emlékezők Ady Lőrincéről szóló leírása és a versbéli édesanyaportré között³¹, a költemény mégis túlmutat a puszta életrajzi ihletettségen. A kritikai kiadás tapasztalatai azt mutatják, hogy bár gyakran földeríthető egy-egy költemény közvetlen élményforrása, de sokszor kimutatható az is, hogy a versben található motívumok, gondolatok már több éve foglalkoztatták Adyt. Más esetekben egyáltalán nem deríthető ki, milyen közvetlen élmény vagy személy lehet a vers ihletője, nemritkán azért, mert nincs is ilyen. A vers megírásának pillanatában (óráiban, napjaiban?) sűrűsödik mindaz, ami esetleg már évek óta Ady gondolat-és érzelmi világának része volt. Vagy irodalmi ihletésű példakkal is találkozhatunk. Például *Az én menyasszonyom* (1900) című vers nietzschei ihletésűnek bizonyult (AEÖV II. 325-329), a *Biztató a szerelemhez* (1909) című költemény műzsáját a kritikai kiadás negyedik kötetének munkálatai során hiába kerestük, nem találtuk meg. Viszont az Ady által is egyik cikkében (Ady Endre: *Idegen költők*. Budapesti Napló 1906. ápr. 1.; AEÖPM VII. 183-84) idézett *Vallomás* című Heine-vers ihletforrás lehetett. Egyébként maga Ady is ír arról egy Vészi Margitnak írott levelében, hogy művészet és élet elválasztását tartaná követendő példának: „A művészembernek örökösen csak a maga művészetével kell törődnie. Az életet el kellene engedni zúgni maga mellett. Márpedig az élet és művészi kálváriánk között libegünk. Nem tud bennünket saját egyéniségünk növekedése minden örömmel eltölteni. És folyton confundáljuk az életünket, rossz idegeinknek az életre vágyó és menő játékát a lelkünk legbelsőbb álmaival.” (Ady Endre: *Vészi Margitnak*. [1906. Bp. márc. 27.] AEI I. 205). Tovább boncolható kérdés volna, hogy mit ért Ady „lelkünk legbelsőbb álmain”, továbbá élet és művészet összefüggésén. Bizonyára sokkal komplexebb a felfogása, mint csupán ez az egy cikkrészlet képes lett volna bemutatni. Annyi talán azonban világossá vált, hogy nem lehet egyenlőségjelet tennünk élet és művészet, költészet és politika közé.³²

³¹ Vesd össze Kovalovszky, 1961.: „Bánatos, mosolygó arca szeretet, megértés, megbocsátás kifejezője. Szeme, ha Bandikáról beszél, állandóan könnyben” (1961, 107), „Kicsiny, de délceg termetére még jól emlékezem gyermekkoromból, s megtört, az élettől meggyötört, mindig bánatos arcára, fénylő bogárszemére is.” (1961, 247).

³² Kulcsár Szabó Ernő szerint: „A nagyjából 1912-ig terjedő periódus verseinek kanonizációja [...] mindhárom irodalomértelmező rendszerben arra épült, hogy az esztétikum egy-egy saját ideológemáján keresztül teremtsen

Kulcsár Szabó véleménye szerint (Kulcsár-Szabó 1999, 13) az irodalomértelmező rendszerek a körülbelül 1912-ig tartó korszak Ady-műveiben problémamentesen összhangot találtak a fent említett fogalmak között, és csak az azutáni időszakban kezd ez problematikussá válni. Szerintem ez az összhangteremtés már az 1912 előtti időszakban sem problémamentes, legfeljebb kevesebb problémát okozott. Mindez nem az életrajzi jellegű kutatások szükségtelenségét jelenti, hiszen bármilyen viszonyt élet és művészet között csak ezek alapján lehetne vizsgálni, illetve e viszony komplexitását bemutatni.

3. Objektív és szubjektív líra – az én és az anya

Míg Babits vagy Rilke költészetével kapcsolatban a szakirodalom természetes módon hangsúlyozza az objektív jelleget, addig Ady lírájára rendszerint a szubjektív jelzöt használja³³. Ez a különbségtétel azonban problémákat vet föl.

A tárgyalt vers esetében feltűnő a tárgyiasabb jelleg. Király István észrevette, hogy a lírai én „hűvösen, elidegenítően, többnyire harmadik személyben szól az édesről” (Király 1970, 489) – és saját magáról is, tehetnénk hozzá. Ha grammatikai szempontból vesszük szemügyre a költeményt, az egyes szám első személyű névmás a címben található, aztán csak a 8. sorban birtokos névmási alakban, a 10., 11. sorban tárgyesetben, a 24. sorban birtokos névmásként, s csak a 25. sorban jelenik meg újra alanyesetben. Alanyesetben tehát összesen kétszer, a címben és az utolsó versszakban jelenik meg. Az egész versen egyes szám 3. személyű igealakok vonulnak végig, kivéve a 24. sor „kergettem” alakját, minthogy az alany is mindig egyes szám 3. személyű. Tehát tisztán nyelvtani szempontból sem az „én” dominál a versben, hanem az „ő”. További, már nem grammatikai kérdés, hogy a versben megjelenő „én” azonosítható-e „a legbizarrabb, / A legszomorúbb fiút”, az „átok sarját”, a „pacsirta-álcás sirályt” alakokkal. Nyelvileg nem, de mégis világos, hogy ugyanarra a személyre vonatkoznak. Hogyan láthatja ez az „én” mintegy „ő”-ként kívülről saját magát? További kérdés, mi az összefüggés az „én” és a kétfajta „ő” (fiú és anya) között?

Hasonlóságot lehet felfedezni ezek között a kérdések és a filozófia némely kérdésfeltevése között. Régi filozófiai probléma a szubjektum mibenléte. Azonban úgy tűnik, hogy a mai filozófia fő áramlata a szubjektumot kiiktatta a vizsgálódás köréből³⁴. A

összhangot művészet és episztemológia, vagyis: költészet és politika, vers és élet(rajz), tartalom és forma között.” (Kulcsár-Szabó 1999, 13).

³³ Például már Horváth 1910, 22-23.

tudatfilozófia helyét a nyelvfilozófia vette át³⁵. Mégis, a 20.századi filozófiának volt (és van) egy olyan áramlata, amelyik nem mond le a szubjektummal kapcsolatos problémák vizsgálásáról. A szubjektumfilozófiát több jelentős gondolkodó próbálja megújítani, ilyen például Thomas Nagel és David Chalmers, vagy német nyelvterületen Dieter Henrich és Manfred Frank.

Utóbbi amellet érvel, hogy a szubjektumot mint előfeltevést meg kell őriznünk, s nem magyarázhatjuk valami másból, például egy külső viszonyból. Frank Habermas álláspontját kritizálja. Habermas viszont saját álláspontja kialakításában fölhasználja Mead elméletét, melyet szimbolikus interakcionizmus néven szoktak emlegetni. Mead szerint a társadalom konstruálja az „én”-t, az „én” az „ő” perspektívájából jön létre. A gyermek énképzete a környezet feléje irányuló elvárásai és elismerései által alakul ki. A biológiai „én” köré ismétlődő szociális interakciók hatására épül ki a szociális „én”, tehát az „én” nem a személy belülről fakadó része. (Csepely 1997, 126.; Carver és Schreier 1998, 418). Habermas Mead felfogását felhasználva kommunikációelméleti megközelítésből alakítja ki a saját felfogását, ő az „én”-t az én-te viszonyból magyarázza. Az „én” szerinte a beszélőnek olyan önmagához való viszonya, melyet a hallgatótól átvett nézőpontban hoz létre (Habermas 1981, 527). Manfred Frank kimutatja, hogy Habermas érvelése körben forog, és ekképp ellentmondásos: „ha a szubjektum csak az objektum pozíciójában tudhat önmagáról, akkor az ismeret sosem vonatkozhat magára a *szubjektumra*. Így már Kant és neokantiánus követői – pl. Natorp és Rickert – észrevették a szubjektum sajátos tárgyiatlanságát.” (Frank 1998, 433). Manfred Frank tehát amellet érvel, hogy eleve föl kell tételeznünk a szubjektivitást ahhoz, hogy interszubjektivitásról beszélhessünk.

E rövid filozófiai kitérő után, melyben igyekeztem a szubjektum-objektum szembenállás problematikusságát bemutatni, érdemes elgondolkoznunk azon, hogy az irodalomtudományban használatos szubjektív–objektív költészet szembeállítás mennyire állja meg a helyét. Úgy gondolom, hogy amennyire Babits lírájával kapcsolatban legalábbis problémákat vet föl az „objektív líra” kategóriája, mert fenntartja az önmagával azonos és teljes én koncepcióját (Angyalosi 1997, 209), úgyannyira Ady lírájával kapcsolatban is

³⁴ „A második világháború utáni gondolkodás inflációs helyzetére jellemző, hogy a filozófia Európában is és az angolszász területeken is javarészt a szubjektumfilozófia kritikájából és elutasításából kiindulva definiálta önmagát. [...] A magukat gyakran »posztmetafizikai« gondolkodásként értelmező reformtörekvések a szubjektum és az ismeret teoretikus problémájának elmélyítése helyett a teljes szubjektumfilozófiai örökséget kívánták egy alternatív paradigmára váltani.” (Vecsey 2000, 98).

³⁵ Bár sok más irányú elképzelés is akad. Foucault 1968 után például a nyelvi jelek vizsgálatától a hatalom mechanizmusainak vizsgálatára tért át.

problémásnak kell tartanunk a „szubjektív” jelzöt, mert nem fejezi ki pontosan azokat a bonyolult kapcsolatokat, melyek Ady verseiben ’én’ és a ’világ’, vagy ’én’ és a ’másik’ között képződnek. De térjünk vissza a kötetnyitó *Az anyám és én* című versre. Kétségtelen, hogy az „én”, annak ellenére, hogy nyelvtanilag csupán kétszer fordul elő, fontos helyet kap a versben. De kétségtelen az is, hogy az „én” „teremtődéséhez” az „ő” (= anya) szükséges, tehát a vers gondolatmenete – első látásra - nem azonos Manfred Frankéval, aki a szubjektumot előföltévesként őrzi. A költeményben kétszer is előforduló „ő engem” az „ő” szükségességét hangsúlyozza az „én” kialakulása szempontjából. (Így ez Mead elméletéhez állna közel.) Persze az „ő” maga is szubjektum, s ilyen értelemben a szubjektum hoz létre szubjektumot. De elhamarkodott volna „én” és „ő” között a versben igazi kölcsönös viszonyt, „egyenjogúságot” föltételezni. (Így ez távol áll pl. Habermas felfogásától, aki az „én”-t „én-te” viszonyokban értelmezi.) Ugyanis az „ő”-re csak az „én” megszületéséhez van szükség, egyébként nem tárul föl igazi kapcsolat „én” és „ő” között, az „ő” eszköz-jellegű. „Csak azért volt ő olyan szép, / Hogy ő engem megteremjen.” Az „ő”-nek – ebben a felfogásban – csak az „én” szempontjából van értelme, csak én-létrehozó, s önálló léte csupán ebből a szempontból értelmes. Ilyen értelemben mégis az „én” a fontos, a jel-értékű, az „ő” csak ahhoz kell, hogy létrejöhessen az „én”, s az „én” kiteljesedésével az „ő” lassan meg is szűnik: „Én kergettem a vénségbe.” Tehát helytálló Bednatics Gábor megállapítása: „Nem kérdéses azonban az, hogy a szubjektum mint versalkotó tényező hangsúlyos helyzete miatt elsődleges bizonyos tárgyiasságokkal szemben. Elsődleges, mert belőle mint egy panteista világ középpontjából indul ki egy olyan viszonyrendszer, amelynek mindenhez köze van és mindennek – első megközelítésre – őáltala van jelentősége és értelme.” (Bednatics 1999, 87). De miért van szükség az „ő”-re? Esetleg, mert túlságosan bizonytalan az „én”, mert nem érzi magát biztos pontnak. Lehetséges, hogy a folytonos szerepfölvétel is ezzel függ össze: keresni kell valakit, aki által meghatározhatom magam, mert kétségessé, meghatározhatatlanná vált, hogy „ki vagyok én?” Adynak az „én”-ről alkotott felfogását példázza egy korai cikkének részlete, melyben éppen egy olyan költőtől határolja el magát, aki a személyességnek nagy hangsúlyt adott verseiben. Homonnai Albert verseskötetét bírálja, s a bírálat kritikái megjegyzései mögül talán kitűnik az is, hogy Ady mit tartott jónak, érvényesnek: „*Én*: ez a címe a kötetnek is. Így leírva: »*Én*«. A vastag idézőjelek szinte összenyomják a két árva betűt. Mint ahogy keserves sorsa van minden »*én*«-nek. Hajh, hajh, de össze is lapítják az élet idézőjelei! ... Még ha erős is az én. A század leggigászibb »*én*«-e, a Nietzschéé is rommá omlott. Az »*én*«-re mindig rossz viharok jártak ... *Az »én«*: harc mindenkivel, maga a megfogant tragikum...Megnyugtatjuk, meg kell nyugtatnunk Homonnai Albertet, e kötet

íróját. Ő is tragikus alak. De tragikumuk éppenséggel nem a hatalmas »én«. Hanem egy lelki aberráció. Egy hit, mely felséges, ha rögeszme, mert akkor ki sohasem gyógyítható, de borzasztó, ha csak elragadottság, ha csak álm, mert akkor okvetlenül szörnyűséges kijózanodás lesz a vége. A Homonnai könyve minden, csak nem »én«. Egy becsületes szív gyötrődése, egy fiatal szív gyöngye visszhangja sok-sokféle melódiára, kiválni törekvés mindenáron az *átlagból*, vagy veszedelmes álm lehetetlen megrögzítése. ... Minden lehet... De nem »én«, *nem új, nem igaz, nem eredeti*. Névtelen vágyak, naiv érzések, csinált hangulatok, jogtalan ambíciók kerestek e száz versben formát, de nem találtak. [...] Szívből kívánom Homonnai Albertnek, akit én most nagyon-nagyon sajnálok, hogy találja meg a maga »én«-jét. Nem a tragikus, nagy »én«-jét, hanem azt, amely leszámolva magával, be tud illeszkedni a világba s *ismeri a maga céljait*.” (Ady Endre: *Egy verskötetről*. Szabadság, 1901. január 19.; AEÖPM I. 2 426-27). Ady tehát tisztában volt az „én” problematikusságával, és a naiv vallomásos költészet tarthatatlanságával. (Ebben saját lírájában is nagy fejlődés mutatkozik: elég összevetni *Az anyám és én* című verset az 1898-as *Sirasson meg* cíművel.) Feltételezhető, hogy tudatosan próbálkozott olyan líra kialakításával, amelyik túlmutat a Homonnai Albert-féle „én”-használaton. Ennek a próbálkozásnak az egyik állomása lehet *Az anyám és én*, távolságtartóbb hangjával.

Nem ritka az Ady-lírában, hogy a lírai én hol mint „ő”-ről, hol mint „én”-ről beszél ugyanarról a személyről (itt: *engem, fiút*). A születés tényét egyszer saját magáról meséli el, majd még egyszer, mintha kívülről nézné, egy harmadik személyről. A kontextusból világos, hogy ugyanazt a személyt jelöli a leírás. Mi a viszonya az „én”-nek a kétféle „ő”-höz? Van-e különbség a kétféle viszonyban? A kanti alany-tárgy szembenállás nézőpontjából tekintve az én és másik kapcsolata ugyanazt a szerkezetet mutatja, mint az én saját magához való viszonya. Azonban Tengelyi László fenomenológiai elemzésében már különbséget tesz e két viszony között: míg az én önmagához való viszonya az önzonosság kérdését veti föl, addig az én máshoz való viszonya gyakran az önmagunkból való kilépés igényét támaszthatja (Tengelyi 1998, 47). Úgy tűnik, Ady ekkori felfogásában mind a saját magához, mind a másikkhoz való viszony csupán önzonosságának szempontjából volt érdekes, az önmagából kilépés igénye nem jelentkezik.

4. Rilke és az anya hiánya

Míg Ady költészetében, költői magára találásában fontos szerepe van az anya alakjának, addig ez Rilkénél látszólag másként van. Rilke családi háttere is más, mint Adyé.

Bár Ady családja ugyanúgy ellenezte a költői pályafutást, mint ahogy Rilke édesapja is rendes polgári állást szeretett volna szerezni fiának, míg azonban Ady valóban mindig megértésre talált édesanyjánál, addig Rilke esetében ez nem volt így. Rilke szülei a költő kilenc éves korában elváltak, majd egy évvel később katonaiskolába adták őt, melynek rideg légkörét soha nem tudta megszokni. Édesanyjával való kapcsolata soha nem volt olyan felhőtlen és bensőséges, mint Adyé. De idézzük magát a költőt, hogyan jellemzi családját és édesanyját egy Ellen Keyhez, svéd nevelési reformerhez írt levelében:

„Anyám családjáról semmit nem tudok. Édesapja dúsgazdag kereskedő; vagyonát egyik fia kótyavetyélte el. Gyermekkorom bölcseje egy szűk prágai bérlakás; szomorú, szomorú volt. Szüleim házassága már hervadásnak indult, amikor én megszülettem. Kilenc esztendőskoromban nyíltan kitört a viszály, s anyám faképnél hagyta az apámat. Vékony, fölöttébb izgága, feketebőrű asszonyság volt, aki maga se tudja, mit várjon az élettől. Meg is maradt ilyennek. Ennek az emberpárnak voltaképpen jobban meg kellett volna értenie egymást, hiszen mindketten roppant sokat adtak a külsőségekre; kicsinyke háztartásunk, mely valójában kispolgárinak nevezhető, szántszándékkal a bőség látszatát keltette, ruházatunknak meg kellett tévesztenie az embereket, s bizonyos hazugságok megbújtak a természetesség máza mögött. Nem is tudom, mint növekedtem. Gyönyörű ruhákat kellett hordanom, s iskolás korom küszöbéig kislánynak öltöztettek; azt hiszem, anyám játékot üzött velem, mint egy nagy babával. Egyébként mindig büszkén emlegette, ha »kisasszonynak« szólították. Fiatalnak akart tűnni, szenvedőnek és boldogtalanok. S az is volt, szerintem, boldogtalan. Azt hiszem, mindannyian boldogtalanok voltunk.” (Ellen Keynek, 1903. április 3.; Rilke 1994, 33).

Rilke édesanyjához fűződő kapcsolata később sem volt felhőtlen, ezt azzal igyekezett kompenzálni, hogy „minden nő” szerelmét el akarta nyerni, minek következtében Don Juan-szerepet játszott. Egy másik kompenzációs lehetőség a költészetben rejlik: a művészet lehetőséget adhat arra, hogy a való életben meg nem élt anya-fiú kapcsolat a műalkotásban idealizált formában alakuljon újra. De Rilke esetében megtörténik-e ez?³⁶ Míg Ady számos versében, mint utaltam rá, központi szerepet kap az anya alakja, addig Rilke megjelent versei közül egy sincs ilyen. Csupán egy kiadatlan, 1915-ös költemény eleveníti föl az anyafigurát, az is kimondottan negatív színben. Az anya szerepe itt nem a szülés és nevelés, hanem, hogy romba döntse a fiú életét (idézi Droste 2003, 1). Rejtettebb módon azonban Rilke költészetében is jelen van az anyafigura, ezt szeretném bemutatni az *Új versek*ig tartó periódus költeményeiben.

³⁶³⁵ Droste szerint Rilke „az anyjáról szóló kinyilatkoztatását elrejtette” (Droste 2003, 4). Épp ezt az elrejtett kinyilatkoztatást érdemes keresnünk.

Ha Rilke első köteteit olvasni kezdjük, rögtön szembetűnik, hogy az apa-fiú viszony sokkal dominánsabb, mint az anya-fiú kapcsolat. *Az áhítat könyvének (Das Stundenbuch)* (1905) lírai énje gyakran a fiú szerepét veszi fel, vagy éppen az Atya nevében beszél, ami a kötet imádságoskönyvet imitáló szerkezetéből is következik. Csak néhány példa³⁷:

Az Atya a beszélő:

„Én úgy szeretlek, mint kedves fiut”

„Az atya vagyok. Ám a fiu több:

Minden, ami az atya vala, sőt,

Az is, mi nem lett, naggyá benne ér.” (Rilke 1995, 25, Jékely Zoltán fordítása)

A kettő keveredik:

„Ez nekünk az Atya. És téged én

Hogy hívjalak atyámnak?

Magam még jobban elszakítanám csak.

Fiam vagy. Szemeim majd rád találnak,

Mint felismer az ember egyszülött fiat,

Még akkor is, ha közben férfi lett, vagy agg.” (27, Kosztolányi Dezső fordítása)

Az áhítat könyve végén azonban finoman megjelenik Mária, a rendkívüli fiat szülő nő képe (41, Lukács László fordítása). A *Képek Könyvében (Buch der Bilder)* (1902, 1905) az atya-fiú viszony már nem meghatározó, viszont két versben kimondottan az anya képe jelenik meg. Az egyik az *Egy gyermekkorból*, a másik *Az utolsó* című. Az *Egy gyerekkorból* című (59, Rónay György fordítása) életképszerű jelenet a zongorázó anyáról és az őt csodáló fiúról. Bár a vers a fiú nézőpontjából íródott, az anya alakja az uralkodóbb, mert zongorajátéka felé irányul a figyelem; szinte az Ady-vers megfordítása lehetne. *Az utolsó* (65-66, Csorba Győző fordítása) pedig éppen az otthontalanságról, az anya általi elhagyatottságról szól: ha tetszik, negatív anya-kép, az anya hiánya áll az anya helyén.

„Szülőház? Nékem ilyen

nincs és nem volt soha: engem

a világba kiszült az anyám, ki igen:

idegenben.”

³⁷ A verseket az 1995-ös magyar kiadásból idézem (Rilke 1995).

Ugyanakkor *Az áhítat könyvében* megjelent Mária-kép továbbél ebben a kötetben is, *Az angyali üdvözlet* (78-79, Garai Gábor fordítása) az angyal szemszögéből jeleníti meg Mária alakját; az angyal a kezdet, Mária a beteljesedés – kimondatlanul a Szentlélek általi fogantatás és rendkívüli anyasága által. Az *Új versek* (Neue Gedichte, 1907) kötetben folytatódnak az eddig említett irányok: egyrészt az apa-fiú viszony újra jelentős szerepet kap, másrészt a Mária-kép tovább finomodik, harmadrészt a kivetettség, anyátlanság érzése is kifejezést nyer. Az apa alakja legjellegzetesebb módon az *Apám ifjúkori arcképe* (140, Szabó Ede fordítása) című költeményben rajzolódik ki, és itt most nem az elvontabb Atya (Isten)-fiú (ember) kapcsolat a domináns, hanem a vers az életrajzi apára utal. A fennmaradt dagerotipra hivatkozó költemény álmodozó, de mosolyát ki nem mutató, nemesi egyenruhában díszelgő férfit mutat be, a fénykép anyagának elporlása saját elmúlására is emlékezteti a fiút. A verset jellegzetes módon az *Őnarckép 1906-ból* (140, Kosztolányi Dezső fordítása) című költemény követi, mely az „ősi, régen nemesi családra” hivatkozik rögtön az első sorban, eredetét megnevezve s visszautalva az apa alakjára is. Rilkenél tehát az apa tűnik elsődlegesnek, mikor eredetét kutatja. Az anya alakja megint nem közvetlen életrajzi kontextusban, hanem bibliai összefüggésben van jelen a versekben – de jelen van. A *Magnificat* (189, Lator László fordítása) vagy az *Éva* (190, Kosztolányi Dezső fordítása) című versek utalásai egyrészt folytatják az előbbi kötetek Mária-ábrázolásait, másrészt kitágítják az Ószövetség, az édenkerti történet felé a kört: a szülő nő az emberiség megmaradásának záloga: „Ám az ember megmaradt: a Nő szül.” (*Ádám*, 189, Kosztolányi Dezső fordítása). A kivetettség, otthontalanság érzését talán *Az olajfák kertje* (119, Vas István fordítása, 120-121, Kosztolányi Dezső fordítása) fejezi ki leginkább, mely az Olajfák hegyén imádkozó Krisztus alakjából kiindulva ábrázolja az Isten nélküli, elhagyott, magányos embert, akit az anyja se fogad be:

„a magavesztőt minden hullni hagyja,
ilyen fiút vet prédául az apja
és nem fogad be semmi anyaöl.” (Vas István fordítása)

„Az Elvesztőt a föld magára hagyja
és eltaszítja Őt tulajdon atyja
és nem fogadja be az anya-öl.” (Kosztolányi Dezső fordítása)

Rilke leveleinek olvasása során még inkább világossá válik, milyen szerepe volt az anyafigurának életében és művészetében. Ellen Keyhez írt levelében (1903. április 3.) vall arról, hogy milyen hiánnyal küszködik: „Egyik kedves levelében gyönyörű, előkelő asszonynak festette le az anyámat, kinek keze virágcsokortól gyermekéig ér; milyen gyakran vágytam volna egy ilyen asszonyra; egy anyára, aki maga a jóság, melegség, nyugalom, szeretet... Nemzetségünk múltja rejthet is ilyen asszonyokat, hiszen néha érzem magamon, hogy jelenlétük át-átmelegít, mint egy távoli csillag ragyogása, vagy egy sötét pillantás. És Önnek úgy is írtam, mintha egy ilyen anyának vagy egy idősebb nővérnek írnék, aki többet tud az életről és az emberekről, mint én magam.” (Rilke 1994, 38). Rilke nem beszél saját édesanyjáról, csak arról, hogy milyen anyára vágyott volna. Ebben a kihagyásban azonban benne van, lehetetlen nem beleérteni, hogy milyen volt a valódi anya: éppen a vágyott ellenkezője, aki *nem* maga a jóság, melegség, nyugalom, szeretet ...Éppen ebből a hiányérzetből érthető, hogy Rilke életében olyan fontosak voltak a nők, sokszor a jóval idősebb nők (lásd Lou-Andreas Saloméhoz fűződő viszonyát), és költészetében is jelentős szerepe van nőalakoknak. Az anyaság azonban nem csupán hiány a számára, hiszen azt ő maga is – férfiként – megéli, mert az alkotás számára lelki terhesség és szülés:

„Lehet, hogy egész életünk felett – közös vágyakozásként – egy roppant anyaság törvénye uralkodik. Egy szűznek, tehát egy olyan lénynek a szépsége, amelyik – mint olyan találóan mondja – »még nem teljesített semmit«: már anyaság, mely sejtelmesen készülődik, retteg és vágyakozik. Az anya szépsége szolgáló anyaság; s az elaggott asszony szívében hatalmas emlékezetté változik. Úgy tűnik, a férfi életében is van – testi és szellemi értelemben – anyaság: az ő megtermékenyítő aktusa is egyfajta szülés, és szülés az is, ha benső terhességénél fogva terem.” (*Franz Xaver Kappusnak*. 1903. április 3-án.; Rilke 1994, 51-52).

Rilke művészetében tehát az életrajzi inkább rossznak nevezhető anya-fiú kapcsolat szublimálódik. Egyrészt az anya és az otthon hiánya nyer művészi ábrázolást, másrészt azonban a versekben megjelenő, főleg bibliai anyaalakok egyfajta idealizált, soha meg nem valósulható anyaságot ábrázolnak. Talán nem túlzás azt állítani, hogy Rilke vágyainak kifejeződései is. Az anyaságot azonban nemcsak nőalakok sorsában ábrázolja, hanem lelkileg azonosul is vele, amennyiben az alkotást benső terhességnek és szülésnek fogja fel. Vagyis az életrajzi anya hiánya az alkotás folyamatában és a versekben megjelenő idealizált nőalakokban oldódik föl.

Irodalom

- Angyalosi Gergely 1997. A lírai személytelenség kérdéséhez. *Literatura*. **24.** 2.sz. 203-209.
- Bednaries Gábor 1999. „Nem vagyok, aki vagyok”. A szubjektum megképződése és az önazonosság Ady Endre költészetében. In Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Kucsár-Szabó Zoltán, Menyhért Anna szerk. *Tanulmányok Ady Endréről*. Budapest, Anonymus, 84-96.
- Carver, C.S. és Schreier, M.F. 1998, szerk. *Személyiségpszichológia*. Budapest, Osiris.
- Csepeli György 1997. *Szociálpszichológia*. Budapest, Osiris.
- Droste, Wilhelm 2003. Küzdelem az anyával. Rilke és Ady az eredet nyomában. *Ex symposion*. 42-43. sz.
- Eisemann György 1995 A lírai én mitológiája Ady Endre költészetében. In uő: *Ősformák jelenidőben*. H.n., Orpheusz, 128-148.
- Frank, Manfred 1998. Szubjektivitás és interszubjektivitás. *Magyar Filozófiai Szemle*. **43.** 4-6. sz.. 419-443.
- Gautier, Théophile 1944. Charles Baudelaire. In Charles Baudelaire: *A romlás virágai*. Budapest, Révai. 7-83.
- Görömbei András 1999. A gondolkodó Ady. In Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Kucsár-Szabó Zoltán, Menyhért Anna szerk. *Tanulmányok Ady Endréről*. Budapest, Anonymus, 51-61.
- Habermas, Jürgen 1981. *Theorie des kommunikativen Handelns*. Band 1. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Kenyeres Zoltán 1998. *Ady Endre*. Budapest, Korona.
- Király István 1970. *Ady Endre I*. Budapest, Magvető.
- Koczkás Sándor 1994. Ady poétikai kezdeményezései szövegközelből. In Szabó B. István szerk. *Feltáratlan értékek a magyar irodalomban*. Szombathely, Rotunda.
- Koczkás Sándor 1997. Ady Endre, a vízvásztó. *Kortárs*, **41.** 11. sz. 7.
- Kovalovszky Miklós 1961, szerk. *Emlékezések Ady Endréről*. I. Budapest, Akadémiai Kiadó – Zrínyi Kiadó.
- Kulcsár Szabó Ernő 1999. Az „én” utópiája és létesülése. Ady Endre avagy egy hatástörténeti metalepszis nyomában. In Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Kucsár-Szabó Zoltán, Menyhért Anna szerk. *Tanulmányok Ady Endréről*. Budapest, Anonymus, 9-27.
- Püspöki Péter 1992. „Nekem egyszer sem volt választásom.” Kiválasztottságtudat Nietzsche, Komjáthy és Ady életművében. *Határ*, **7.** 2. sz. 49-70.

Rába György 1981. *Babits Mihály költészete*. Budapest, Szépirodalmi.

Rilke, Rainer Maria 1994. *Levelek I. (1899-1907)* Fordította Báthori Csaba. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó.

Rilke, Rainer Maria 1995. *Versek*. Szeged, Ictus Kiadó Bt.

Tengelyi László 1998. *Élettörténet és sorsesemény*. Budapest, Atlantisz.

Vecsey Zoltán 2000. Tágasság és határ. A szubjektív perspektíva. *Pro Philosophia* füzetek. 23. sz. 95-103.

Williams, Raymond 2000. A romantikus művész. *Helikon*. 66. 1-2. sz. 59-75.

V. Két impresszionista kép

„Elért az Ősz és súgott valamit” (Ady)

„Száj nevetett
s ő odahajolt,” (Hofmannsthal)

Ady Endre: Párisban járt az Ősz (1906)

Párisba tegnap beszökött az Ősz.
Szent Mihály útján suhant nesztelen,
Kánikulában, halk lombok alatt
S találkozott velem.

Ballagtam éppen a Szajna felé
S égtek lelkemben kis rözse-dalok:
Füstösek, furcsák, búsak, bíborak,
Arról, hogy meghalok.

Elért az Ősz és súgott valamit,
Szent Mihály útja beleremegett,
Züm, züm: röpködtek végig az uton
Tréfás falevelek.

Egy perc: a Nyár meg sem hőkölt belé
S Párisból az Ősz kacagva szaladt.
Itt járt s hogy itt járt, én tudom csupán
Nyögő lombok alatt.

Hugo von Hofmannsthal: Vorfrühling (1892, 1907)

Es läuft der Frühlingswind
Durch kahle Alleen,
Seltsame Dinge sind

In seinem Wehn.

Er hat sich gewiegt,
Wo Weinen war,
Und hat sich geschmiegt
In zerrüttetes Haar.

Er schüttelete nieder
Akazienblüten
Und kühlte die Glieder,
Die atmend glühten.

Lippen im Lachen
Hat er berührt,
Die weichen und wachen
Fluren durchspürt.

Er glitt durch die Flöte
Als schluchzender Schrei,
An dämmernder Röte
Flog er vorbei.

Er flog mit Schweigen
Durch flüsternde Zimmer
Und löschte im Neigen
Der Ampel Schimmer.

Es läuft der Frühlingswind
Durch kahle Alleen,
Seltsame Dinge sind
In seinem Wehn.

Durch die glatten
Kahlen Alleen

Treibt sein Wehen
Blasse Schatten

Und den Duft,
Den er gebracht,
Von wo er gekommen
Seit gestern nacht.

Kora tavasz

Tavaszi szél szalad
a fásoron át,
különös dolgokat
hoz s visz tovább.

Ahol ellebegett,
ott sírt valaki,
kusza fürtöket
dúltak kezei.

Leverte az ákác-
virágot a porba,
a tüzes zihálást
hüsen borogatta.

Száj nevetett
s ő odahajolt,
éber s puha réteket
átszimatolt.

Mint jaj zokogott a
sípból az előbb,
tovalobogott a

rőt alkony előtt.

Némán lobogott a
betegszobán át;
és meghajolva
elfújta a lámpát.

Tavaszi szél szalad
a fasoron át,
különös dolgokat
hoz s visz tovább.

Át a sápadt
fák során
ezer árny
száll nyomában,

és a szag,
mit fölszedett,
mióta az éjjel
útnak eredt.

(Szabó Lőrinc fordítása)

1. Problémafelvetés

Két út- két fejlődési modell

Mary Gluck 1977-es Adyról és a korabeli magyar politikai és társadalmi életről szóló disszertációjában (Gluck 1977, 128) úgy látja, hogy Ady költészete jól illeszkedik a korabeli európai irodalomba. Szerinte az, hogy Ady behatóan foglalkozott a személyiség mélyen szubjektív elemeivel, hogy felfedezte az élet társadalom és ráció előtti birodalmait, mindez párhuzamos volt az európai művészet és gondolkodás fő irányával a századforduló évtizedeiben. Ez az új érdeklődés azt jelzi, hogy a politika világa irányában növekedett Ady szkepticizmusa. A közvetlen politikai érdeklődés megszűnésére utal, hogy rövid újságíró

karrier után a művészet és a kultúra felé fordult. Azonban Ady olyan kulturális és politikai környezetben tevékenykedett – így Gluck –, amelyik alapjaiban különbözött a nyugat-európaiktól. A fin de siècle Magyarországon a radikális szociális és politikai előrelépés igényét, melyet Ady szimbolizmusa képviselt, a meglévő rend radikális kulturális változásaként érzékelték, és ezért politikai elkötelezettség aktusává vált. Mary Gluck tehát olyan utat vázol fel, miszerint Ady újságírói karrier felől indult, majd ezt feladván a költészet felé fordult. Ez helytálló, még akkor is, ha Ady költészete nem maradt mentes a politikai elemektől.

Hofmannsthal fordított utat járt be: az esztéticizmustól³⁸ indult, és később vált erősebbé a társadalmi problémák felé való nyitottsága (v.ö. Kovach, 2002)³⁹. Az út egyik állomása az *Ady és a nyugat-európai irodalom* című részben említett *Chandos-levél* volt (53). Ezen a ponton ismerte fel, hogy a szimbolista esztétika, mely valamiféle, a társadalmi összefüggésből kiragadott nyelvet hoz létre, nem tartható. S ez után a levél után fordult el a lírától a dráma irányába, mert ebben a műnemben jobban ki lehet fejezni a társadalmi elkötelezettséget.

Két költő – két különböző neveltetés, különböző életút, sok tekintetben eltérő kulturális környezet. A két különböző szemléletmód felől induló költő útjai mégis keresztezik egymást. Hogy Hofmannsthal hogyan jutott el az esztétizmus felől a társadalmi elkötelezettség irányába, arról lásd például Kovach (2002). Ady esetében viszont kevésbé világos a fejlődési út, és ennek állomásai. További kutatások lesznek szükségesek ahhoz, hogy árnyaljuk a róla kialakított képet. Annyit azonban már most is megkísérelhetünk, hogy finomítunk néhány megállapítást. Míg Király (1970) a *Párisban járt az Ősz* (1906) című költemény esetében a túlesztétizáltságot (Király 1970, 479-480) veti a költő szemére, addig Kulcsár Szabó Ernő (1984, 151-153) a nyugat-európai esztétista művészet szemléletet, a szimbolista poétikai eljárásokat hiányolja a modern magyar irodalomból, s főként

³⁸ A nem túl bőséges magyar Hofmannsthal-szakirodalom csak az esztétista jelleget hangsúlyozza, a társadalmi problémák felé nyitást nem. Somlyó Zoltán *A balga és a halál* (1912) fordításának előszavában a l'art pour l'art képviselőjének tartja Hofmannsthal: „Hofmannsthal ereje valóban a tulfínomság. A gondolatnak és érzésnek tulfínom, ugyszólván légies vezetése.” (Hofmannsthal 1912, 4). Pukánszky Béla (1938) Hofmannsthal költészetében a görög szellem hatásait keresi és találja meg, így különösen a platonista szemléletet. Sebők Lajos (1948) pedig szintén l'art pour l'art költőként jellemzi Hofmannsthal: „Költészetének értéke nem a gondolat, hanem a forma.” (Sebők 1948, 10) „A formai tökéletesség beteges keresése és megtalálása bármennyire is igazolható művészi szempontból, mégis nagy lendületektől mentes, elpolgárisodott irodalmak jellegzetes jegye (Sebők 1948, 6).

³⁹ A teljesség kedvéért meg kell említeni, hogy létezik olyan vélemény is, miszerint Hofmannsthal mindvégig az etikai motiváció hiánya jellemezte (Zeman 1989, 30).

vezéralakjának, Adynak költészetéből, hasonlóan a bevezetőben említett *Johnstonhoz* (1983), aki a nacionalista szemléletmóddal jellemzi a korabeli magyar irodalmat. A közéletiség-esztétizmus ellentéppárról a bevezetésben már bőven volt szó, ezért most csak Kulcsár Szabó főbb állításaira térek ki, melyek fontosak lesznek a két mű összehasonlítása során, és melyek részletesebben jellemzik a nyugat-európai és magyar irodalom eltéréseit, mint azt a bevezetésben kifejtettem. Ezek a következőképpen foglalhatók össze:

1. Az esztétizmus nem volt jellemző a modern magyar irodalomra. Ady a finom formák és a kifinomult szóművészet helyett sokat megőriz az élménylíra jellemzőiből.
2. A magyar irodalmat hátrányosan predeterminálta, hogy a nemzeti konvenciók alól föl kellett szabadítani, míg erre Nyugat-Európában nem volt szükség. Ennek következménye a szubjektum túldimenzionálása. A szöveg struktúráképzését a kijelentő szubjektum irányítja Adynál.
3. Az én- és a valóság elvesztése, a művészet legitimitásának kérdése nem jelennek meg a magyar irodalomban.
4. A szimbolista lírában a kijelentés függetlenedik személytől, tértől, időtől, míg Adynál nem.

Összegezve: a nyugat-európai lírára az esztétista művészetfilozófiai beállítódottság, a magyarra ellenben az élménylíra konvenciói, a társadalmi beállítódottság jellemző, s ezzel összefüggésben nagyítódik fel a lírában az én. A következőkben arra keresem a választ, hogy ezek vajon ezek a kijelentések mennyire állják meg a helyüket, ha két konkrét szöveget vetünk egybe.

2. Párisban járt az Ősz: élménylíra vagy tudatlíra?

Két vers, mely a két költőt jól jellemzi: Ady *Párisban járt az Ősz* (1906), illetve Hofmannsthal *Koratavas* (1892) című műve. A választás azért e két költeményre esett, mert két, ellentétesnek érzett évszak a témájuk, mondanivalójukban és a költői megvalósítás mikéntjében viszont sok hasonlóságot feltételezhetünk. Feltevésem szerint tehát hasonlóságok és különbségek érdekes hálózatát, metszéspontok és egymástól távolodó egyenesek képét nyújthatja az összehasonlítás. Először Ady költeményét önmagában vegyük szemügyre, majd ezután, az Ady-vers alaposabb ismeretében, és vele összefüggéseket keresve, a Hofmannsthal-művet.

A halál motívuma a *Vér és arany* kötet *A Halál rokona* ciklusa verseinek egy részében úgy jelentkezik, mint az elmúlás finom megsejdtítése. Az élet forgatagában egyszerre csak akad valami, ami a költőben a halál képzetét idézi fel. A *Párisban járt az Ősz* című költeményben a meleg nyárban pár őszi nap köszönt be, a *Közel a temetőhöz* című versben (1907) a temető közelsége emlékezteti a költőt a halálra, a *Három őszi könnycsepp* (1906) és az *Az őszi lárma* (1907) című költeményekben az ősszel kötődik össze a halál gondolata. A ciklus motívikáját szem előtt tartva már a *Párisban járt az Ősz* olvasása előtt sejthetjük, hogy nem tájleíró költeményt várhatunk, hanem a halál lesz a központi téma.

Mégis, a megjelenített évszak szorosan összefügg a témával. Az őszt a *Vér és arany* kötet időszakában művészileg a legkiaknázottabb, állapítja meg Varga József (1966, 231). Valóban, az őszt a *Halál rokona* ciklusban hangsúlyosan jelenik meg, többször is: *Elillant évek szőlőhegyén* (1906), *Az őszi lárma*, *Három őszi könnycsepp*. Az őszt hagyományosan kapcsolódik az elmúlás gondolatához. (Csak a magyar irodalomból egy-két példa: Berzsenyi: *A közelítő tél* (1804), Petőfi: *Szeptember végén* (1847), Kosztolányi: *Őszi reggeli* (1935)) Korábban a betakarítás, szüret képzei is társultak hozzá. Adynál már korai publicisztikájában megfigyelhető, hogy nagyon érzékenyen reagál az évszakokra, vagy egyszerűen az időjárás változásaira is. Földessy a *Párisban járt az Ősz* című versről szólva jelzi, hogy Adynál speciális jelenség az évszakok "elő-érzékelése", az elkövetkező évszak megérzése. Hasonló jelenség figyelhető meg olyan későbbi versek esetében, mint a *Rettegésben a falu* (1908), *Az Ősz szerelmei* (1911), *Télbe-hulló ember vágya* (1911), *Őszülő erdők rettegése* (1913) (vesd össze Földessy 1962, 47). Az évszakok, az időjárás változásaira való érzékenység már az egész korai publicisztikájában kimutatható, az őszt kapcsolódik a halál témájához. Néhány példa erre: "...megsajdul a szívem, fájni, nagyon fájni kezd: *Lehullott az első dér, elhervad az élet.*" (*Az első dér*, Debreceni Reggeli Ujság 1898. szept. 28.; AEÖPM I.2 29). Vagy: „De az őszt észreveszem. Ennek a hangulata felkeres, sorvaszt, pusztító kínos kéjjel tölt el, s az idő immár ősztbe kezd borulni. – Őszül minden, kopnak a színek, gyöngülnek a fölséges rögeszmék. Rátapos csontlábával mindenikre a szörnyűséges igazság: *a halál...* (*Hétről hétre*, Szabadság 1900. aug. 26.; AEÖPM I.2 326). Az őszt cikkben leírt hangulata félelmet keltő, borzongató. A versben azonban az őszt megszemélyesítődik, s bizalmas barátként beszél a lírai énnel. A halál gondolata pedig a lírai én bensejében fogalmazódik meg, közvetlenül inkább a művészettel („rözsé-dalok”) kapcsolódik, mint az őszt képzetével. A *Párisban járt az Ősz* vezérgondolata, a nyárba hirtelen beköszönő őszt is megjelenik egy korai, 1901-es cikkben: "S íme, most idő előtt maga a természet, a meleg

nyári nap is megdermedt; sárguló falevelek s hervadt virágok is hullanak korán eltemetett nyarunk koporsójára. Hideg van, hideg van! panaszkodnak a városi emberek s kint az erdőt, a mezőt fájdalmas kiáltás járja be: *Pán meghalt!* Valósággal már augusztusban megérkezett az ősz, sárguló levelei alá temetve sok szép reményt, amely még tavaszkor fakadt." (*Megdermedt nyár*, Nagyvárad Napló 1901. szept. 2.; AEÖPM II. 192) A cikkben említett „sárguló falevelek” a költeményben „tréfás falevelek”-ké alakul, a cikk komoly hangvétele ezáltal játékossá, ironikussá válik. Az évszakok "elő-érzékelésén" kívül jellemző az is, hogy egy-egy évszakban a vele ellentétes évszak is megjelenik: "Ez igazán nem szép a Májustól. Mennyi dicséretet zengtünk el már róla. Ráfogtuk, hogy ő a fény, az illat, a szerelem s poézis hónapja. S mi igaz ezekből a ragyogó tulajdonságokból? Amit nem is vártunk: hideg, őszi eső és csúnya sár." (*Fekete május*, Debreczen 1899. máj. 8.; AEÖPM I.₂ 129). Mindez megfordítva: "Január közepén vagyunk, s a természet májust mutat. Tegnapelőtt délután forrón sütött a nap, tavaszi ruhák kerültek elő s délután akkora közönség sétált, amekkora ilyen tájban korcsolyázni szokott rendes években." (*Nagyvárad Krónika*, Nagyvárad Napló 1902. jan. 5.; AEÖPM II. 347).

A *Párisban járt az Ősz* a ciklus egyik leghíresebbé, legklasszikusabbá vált darabja. Horváth János is rokonszenvesnek, s a „régibb lyrai fajokhoz” közel állónak érezte (1910, 50). Valóban kivételes művészi színvonalon jelenik meg ebben a versben a fent említett életérzés, élménykomplexum. Ennek az élménykomplexumnak az alapja feltárható tehát az évekkorábbi Ady-cikkekben, de ennek a versnek az esetében kimutatható egy konkrét párizsi életélmény is, amely minden bizonnyal ihletet adott a megírására. A második sorban szereplő "Szent Mihály útja" a párizsi Boul' Mich'-re utal, a vers sajátos párizsi hangulatát erősítve a már a címben szereplő Párizs szó után. A költemény 1906 nyarán, augusztus elején, Párizsban keletkezett. Ady szeretett este, éjjelenként a szállójához közeli Rue de Médis Gambrinus kávéházának teraszán üldögélni. Bölöni szerint több verse is itt keletkezett: "Akkor nyáron korán beköszöntött az ősz, és a sarkon a Boul' Mich'-ről besodorta a szél a hulló faleveleket. Ady Bois élménye feléledt, és itt, a kávéház teraszán megszületett a *Párisban járt az Ősz*." (Bölöni 1974/1934, 119). A "Bois-élmény"-ről Bölöni korábban számol be, egy Itókának írt levelet közölve: "Tegnap délután Adyval és Léda asszonnyal voltam együtt. Szürke eső esett. Kikocsiztunk a Bois-ba. Felhúztuk a kocsifedelét, és amint hárman hátul ültünk, éreznem kellett, hogy símul egymáshoz önkéntelenül ez a két ember. Az eső szakadni kezdett. Lassan baktatott kicsi kolompjával fáradtan a ló. Szél jött és az Acacia-soron a nagy [...] akácok alatt megzörgette és szétszórta a sárga száraz faleveleket." (Bölöni

1974/1934, 107). Mint láttuk, már egy 1901-es cikkben is felmerül a nyárba hirtelen beköszönő ősztémája, ezért sem valószínű, hogy csupán egyetlen élmény állna a mű háttérében. Bár a költemény konkrét helyen (Párizs), és viszonylag konkrét időpontban (nyár) játszódik, leegyszerűsítés volna csupán egy párizsi nyári délután élményszerű leírásának tekinteni. Pedig Ady költészetét sokan az élménylíra megtestesítőjének látják, mint ahogy ezt Eisemann György megfogalmazta: „Irodalomtörténeti közhely Ady Endre líráját a tárgyiassal szembesített alanyi költészetet, a közvetlen élménylíra egyik fő reprezentálójának nevezni.” (Eisemann 1995, 128). Kenyeres Zoltán a *Vér és arany* című kötetről írván elhatárolja Ady költészetét a tudatlírától: „A lírai szubjektum továbbra is önnön lelkében merült el, s úgy tett, mintha az alkotás titkos, mámoros, kínlódó, keserves avagy éppen győzedelmes pillanatai abban játszódnának le, s nem a tudatában nyernének végső formát a versek.” (Kenyeres 1998, 32)⁴⁰. Eisemann azonban megfigyelte azt is, hogy Ady költészetében túl is lép a közvetlen élménylírára: „Ady Endre költői énje, »alanyisága« pedig szintén tágabb mint a születés és halál közötti élet szubjektumáé. Ilyen értelemben lehet mítikus, s ennyiben más, mint amit általában az »élménylírában« tapasztalunk. Ahol az ego többnyire pillanathoz kötött: egyetlen időpont vagy egy adott időhorizont létezője. Ady művészete viszont olyan kétirányú időperspektívát teremt, mely az alanyt megelőző és rajta túlmutató dimenzióit is – persze saját vizionárius természetét szerint – belátni képes, a sorsot létesülése őseredetében és pusztulása utáni távlatában is felfogván.” (Eisemann 1995, 130-131). Mások, például Koczkás Sándor vagy Görömbei András Ady lírájára egyértelműen a tudatlíra terminust használják: „Ady költészete mindenség-léptékű tudatlíra” (Görömbei 1999, 53)⁴¹. A *Párisban járt az Ősz* esetében, habár a verset inspiráló élmény kimutatható, de két dolog bizonyíthatja, hogy a költemény túl is lép a pillanatnyi élmény leírására: az egyik, hogy hasonló motívumok Adyt már évekkel korábban is foglalkoztatták (lásd a cikkeket), a másik, hogy a versbeli élmény, a versbeli pillanat végtelenné tágul. (*Az anyám és én* című versben hasonlót figyelhetünk meg: nem az anya életének egy pillanatát, hanem annak egészét, teljességét ábrázolja a mű.)

⁴⁰³⁹ Vagy uő a *Magunk szerelme* című kötetről: „Differenciálódott a lélekbeszéd, mely eleinte az érzékelést és az érzékelés tudatát egyetlen aktusként próbálta kifejezni: ez azonban mégsem vezetett a tudatlírával való olyasfajta kísérletezéshez, mint amilyennel Babits próbálkozott. A legfőbb különbség az volt kettőjük között, hogy Ady nem kiszabadulni igyekezett az »én«-ből, nem fölé emelkedni próbált, hanem benne maradni, elmerülni benne, és a tárgyiasabb hangolású, analitikusabb, reflexivebb kifejezés mellett is fenntartotta a versszubjektum cselekvő sokféleségét.” (Kenyeres 1998, 66).

⁴¹ Koczkás Sándor hasonlóan vélekedik: „Találón érvényes mindkettejük [Babits és Ady. R.K.] poétikai eljárásának megnevezésére a »tudatlíra« terminus.” (Koczkás 1994, 221).

3. Az ősz és az én

A versbeli ősz egészen sajátossá válik, és sajátos a megszemélyesített ősz és a lírai én (a költő) viszonya is. Ez a viszony tágabb témánk szempontjából is fontos, választ ad arra, vajon mennyire kinyilatkoztató szerepű az „én”. Már az első versszakban megismerkedhetünk az ősszel, aki úgy viselkedik és mozog, mint egy személy: „beszökik”, „suhan”. A nagybetűs szókezdet utal rá, hogy az adys szimbólumok közül találkozhatunk majd eggyel. A költő és az ősz között személyes találkozás zajlik le, és ez a szinte intim, személyes hangulat segít az őszről elhittetni, hogy személy. Érdekes megfigyelni, milyen is ez az ősz. Könnyedén mozog, Párizsba csak úgy beszökik, majd könnyedén végigsuhan a Boul' Mich' -en. Ugyan Szent Mihály útja beleremeg abba, amit az ősz mond, és a költő ottmarad "nyögő lombok alatt", de a falevelek "tréfásan" röpködnek, az ősz játékosan "kacagva" elszalad. Ez mintha nem egészen az az ősz lenne, ami a megszokott költői képekben szerepel: szomorú, lassú, komoly ősz, ami magában hordja az elmúlás bánatát. Itt nem erről van szó. Az ősz itt szinte úgy jelenik meg, mint egy pajzán félisten, aki tréfálkozik az emberrel (itt történetesen a költővel). Nem érez részvétet az ember iránt, az ember és alkotása mulandóságának bánata nem érinti meg. A költemény különös hangulata abból is fakadhat, hogy a halál komolysága, szomorúsága együtt jelenik meg ezzel a könnyedséggel, játékosággal. Az ősz nem csupán évszak, hanem titokzatos alakká válik, akinek a pontos jelentését lehetetlen körülírni. Ő lenne a halál követe? Vagy maga a halál? Netán a sors? Vagy a sors titkának hordozója? Sokféle körülírás lehetséges, de egyetlen pontos meghatározás aligha. Itt nem arról van szó, hogy a költő talál ki új, addig nem létezett nevet és alakot, hanem egy, a magyar és világirodalomban meghatározott jelentéssel bíró entitást ruház fel addig nem létező, komplex, szimbolikus értelemmel. A mű két szereplője, az ősz és a lírai én közül először az ősz tűnik fel a színen. A két szereplő találkozásakor az ősz aktív, ő sug valamit, a lírai én a befogadó, a passzív. A lírai én „cselekvését” a „ballagtam” szó jellemzi, ezen kívül csak a „meghalok”, illetve a „tudtam”. Ugyanakkor, kitágítva, általánosítva ezen igék jelentését, az élet útjáról, annak végéről, és az ezen út során megszerzett tudásról lehet szó. Bár ez a három igealak egyes szám első személyben szerepel, a versben leírt mozgást, történést nem ezek határozzák meg. Tehát, bár a vers személyes hangvételő, túlzás volna a lírai én dominanciájáról beszélni, sokkal inkább passzívnek nevezhető a szerepe.

A lírai ének ez a fajta passzivitása összefüggésben van a mű szándékával, melyről nehéz volna feltételezni, hogy társadalomváltoztatás lenne. Inkább egy létélmény kifejezéséről és megosztásáról van szó. Olyan létélményé, melynek egyaránt eleme az emberi

élet szépségén érzett öröm és ugyanakkor az emberi sors tragikusságán, annak mulandóságán érzett megrendülés. Olyan szépségről van tehát szó, amely nem önmagában áll, hanem a humánnummal együtt teljesedik ki. A szépség és az etikum jelenlétét Király István (1970) is felfedezte a műben, de ő, prekoncepciójának megfelelően egymás ellentéteiként értelmezte azokat, szerinte „játékos-esztétizáló” és „etikus-tragikus” halál kettősége vonul végig a versen, de szerinte csak az utóbbi ábrázolása a művészileg értékes (Király 1970, 477).⁴²

4. Impresszionisztikus hangulat

A szép kategóriáját a líra persze nem elvontan tárgyalja, sokkal inkább a művészi megformálás mikéntjével érzékelteti. Erről a megformálásról itt nyugodtan elmondható, hogy artisztikus, finom, impresszionisztikus. Ha az impresszionisztikus szót használom, teszem ezt olyan értelemben, hogy egy századeleji stílusirányzatot értek alatta. Erre a stílusirányzatra a pillanat megragadásának érdekében a kifinomult formák jellemzők. Erre utal már Hatvany Lajos (1974, 21), aki többek között azt csodálja a költeményben, hogy Ady milyen művészi módon fejezte ki azt a pillanatnyi érzést, amikor a meleg nyárban egy szellő megrezdül, s ilyenkor az ősz és a halál megérinti az embert. Az impresszionizmus fogalmát az 1900-as évek eleje óta többféleképp értelmezték⁴³, egységes korstílusként, életérzéseként vagy

⁴² Király Ady-monográfiájában, mint ismeretes, sajátos prekoncepcióból indul ki, miszerint Ady forradalmi költő. A továbbiakban ebből a szempontból értelmezi Ady pályáját, ezen belül a halállal foglalkozó műveket is. Meg kell magyaráznia, hogy Adyt ez a "dekadens", a prekoncepcióval összeegyeztethetetlen motívum annyit foglalkoztatta. Így sajátos elméletet gyárt, és a költemény szerkezeti felépítésének tárgyalását is ennek rendeli alá (Király 1970, 477). A versben a "játékos-esztétizáló" és "abszurdizáló" („etikus-tragikus”) halál kettőségét véli felfedezni, kizárólag az utóbbit tartva értékesnek. Elméletének megfelelően a művet két részre osztja, az első két és a második két versszakot véve egy-egy egységnek, s ezt a felosztást gondolati-hangulati és ritmikai elemzéssel igyekszik bizonyítani. Szuromi Lajos például korántsem ért egyet Király Istvánnal. Ami a ritmust illeti, ő funkcionális metrikai elemzéssel bizonyítja, hogy "túlzás volna versmetszetet látnunk a második strófa után. A meghatározó mértékű choriambusok-jambusok aránya a két versfélben nagyjából szimmetrikus." (Szuromi 1977, 580). Szuromi a gondolati-hangulati elemzés terén is más véleményen van, nem osztja két részre a verset.

⁴³ Míg a szimbolizmust egyértelműen irodalmi stílusirányzatként szokták emlegetni, addig az impresszionizmus fogalmának elhelyezése nem ilyen egyértelmű. Ez egyrészt valószínűleg annak a következménye, hogy az impresszionizmus festészeti indíttatású stílusirányzat, az irodalomban és zenében másodlagosan jelent meg. Másrészt sok a fogalmi átfedés, bizonytalanság. A magyar szakirodalomban Király István (1970, 281) és T. Lovas Rózsa (1992, 283) is hangsúlyozzák, hogy az impresszionizmus és szimbolizmus összefonódó fogalmak, néhol lehetetlen őket szétválasztani.

stílusirányzatként. A korstílusként történő értelmezés elavultnak mondható, de életérzés és stílusirányzat megnevezéseként tovább él. A szakirodalom hangsúlyozza (*Reallexikon* 1958-1988, 749; Wilpert 1964, 296), hogy az impresszionizmus az egyszeri hangulatot ragadja meg. Eközben a futó, pillanatnyi benyomás érzékeltetésére szorítkozik, nem alakít ki maradandó szimbólumot, mint ahogy Ady verse is egy pillanatnyi lelkiállapot megragadása. Viktor Žmegač a *Die Wiener Moderne* impresszionizmusát a következőkkel jellemzi: „A pontszerű életérzés az olyan különös érzéki intenzitású pillanatokban fejlődik ki, amelyekben az ember teljesen a futó egyidejűség befolyása alá kerül. Az ezáltal sejtett jelenség – a hangulat – az impresszionista művészet központi kategóriája.” (Žmegač 1980, 272). Az újabb, interneten fellelhető szakirodalom szerint az impresszionista költő nem az objektív valóságot akarja megragadni, hanem a pszichológiai folyamatok szubjektív realitását, a szubjektivitás, az individualizmus jellemző, a lelki rezdülések finom ábrázolása (veds össze http://www.muenster.org/august/deutsch/d_projekte/panther/Epoche.htm) Ady költeménye is egy ilyen finom lelki rezdülést ragad meg, amikor a halál sejtelve egy pillanatra megérinti az embert. A stílust is a pillanat megragadásának vágya határozza meg: rövid, elharapott,

Az impresszionizmus-felfogásokra néhány példa. A német irodalomtudományban a régebbi, főként szellemtörténeti indíttatású szakirodalom feltételezett egy impresszionista korszakot, korstílust. (pl. Richard Hamann, 1907, *Oswald Spengler*, 1918) Később ezt a hagyományt követte Egon Friedell oszták író és kultúrtörténész (1931) vagy Arnold Hauser (1951). Az NDK Tudományos Akadémiája – 50-es évek végén, hatvanas évek elején – megjelentetett egy sorozatot (Hamann és Hermnad), melynek harmadik kötete az *Impressionismus* (1960) címet viseli, s különálló korszakként tárgyalja az impresszionizmust. A 70-es években az impresszionizmus fogalma mint életérzés és művészeti stílus együttes kifejezése már csak Bécsre vonatkoztatva fordul elő.

Másik megközelítésben az impresszionizmus egyfajta világlátást jelöl. Ez a megközelítés a 70-es, 80-as évek szakirodalmára jellemző. Manfred Diersch *Empiriokritizmus und Impressionismus* (Diersch, 1973) című tanulmánya Ernst Mach filozófiáját, Hermann Bahr esztétikáját és Arthur Schnitzler *Elza kisasszony* című novellája belső monológjait hasonlítja össze. Az impresszionizmus eszerint szellemi és kulturális jelenség. A Viktor Žmegač szerkesztette *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart* 2. kötete *Die Wiener Moderne* (Žmegač 1980, 270-74) című főfejezete foglalkozik az „impresszionista kultúrával”. Az impresszionizmusnak egy adott életérzést és világnézetet kifejező korstílusként való értelmezése egyébként Hermann Bahr (1891) nézeteire vezethető vissza.

Egy harmadik felfogás szerint pedig az impresszionizmus stilisztikai jelenség. A német irodalomtudomány legjelentősebb fogalmi lexikonja, a *Reallexikon* (1958-1988) 1. kötetében Helmut Prang az *Impressionismus* című szócikkében megállapítja: az irodalmi impresszionizmus nem korszakmegjelölés, se nem stílusmozgalom, mint például a szimbolizmus vagy naturalizmus, hanem bizonyos korszakokban különösen láthatóvá váló stíluselem.

mondattanilag befejezetlen mondatokat alkotnak az impresszionista szerzők, a névelőket gyakran elhagyják és a szavakat kapcsolat nélkül helyezik egymás mellé. Gyakori a hangfestés, szinesztézia, találó, finoman megkülönböztetett melléknevek halmozása, a színek kedvelése. Ady verséből a „füstösek, furcsák, búsak, bíborak” melléknévsorozatot hozhatjuk példaként. Ennek a sornak a szépségére Benedek Marcell és P. Dombi Erzsébet is már rámutatott (Benedek 1966, 26-27; P. Dombi 1974, 165). P. Dombi Erzsébet merészen nevezi Ady képzettársításait, és szerinte az ebben a versszakban fellelhető szinesztétikus asszociációk „a halság, a lágyság és a nyugalom hangulatát sugallják.” Valóban, a költői eszközök sokfélesége figyelhető meg, hiszen egyrészt az alliteráció teszi széppé, zenei hangzásúvá ezt a sort, másrészt a jelzők különlegessége, ami költői hatást idéz elő. Az előző sorban szereplő „rőzse-dalok” "kis lángon égő" dalok, mert a rőzse nem lángoló tüzet ad, csak kicsit, füstöt. A "füstös" vizuálisan és szaglászerveinkkel is elképzelhető képből indul ki, szinte a szemünk előtt láthatjuk a "rőzsék" füstölgését. Csakhogy mindez a dalra vonatkoztatva enyhén szólva szokatlan. Egy lehetséges értelmezés, hogy ahogyan a tűz után a rőzsék már csak füstölnek, úgy az élet teljes ereje után a halál közelében megfogyatkozik az alkotóerő. A "furcsa" már nem ilyen konkrét képet idéz elénk. Ezt a jelzőt Ady szívesen használja költeményei jelzőjeként. A "bús" is kedvelt szava Adynak, gyakran a magyarság-motívummal kapcsolatban. Egy-két példa az *Új Versek A magyar Ugaron* ciklusából: "bús magyar róna" (*A lelkek temetője*, 1905), "örök egyedülség / Bús, magyar titka" (*Találkozás Gina költőjével*, 1905) vagy a *Vér és arany A magyar Messiások* című ciklusából: "rég, híres, bús Magyarország" (*Hazavágyás Napfény-országból*, 1906), "bús, magyar élet" (*Fölszállott a páva*, 1907). Itt, kiszakítva a magyarság-motívumkörből, a halál közeledtének szomorúságát jelölheti. A "bíbor" jelzőt Benedek az angol praerafaeliták hatásának tulajdonítja. De nem feltétlenül szükséges valamilyen hatást feltételeznünk. Ahogy a "füstös" tűz nem teljes teljes lánggal ég, a bíbor szín is halványabb árnyalata a vörösnek. Az élet teljessége — ami egy művésznél művészetének "életét", pezsgését is jelenti — megfogyatkozóban van. Mert ezek a dalok nem másról szólnak, mint a halálról. Még mielőtt az ősz súgná azt a bizonyos valamit, a versből világos, hogy benne van az élet teljességében a halál. Az ősz csak emlékeztet erre, csak bizonyossá teszi ezt. Halász Előd pedig egyenesen szoros kapcsolatot lát a bíbor szín és a halálmotívum között. „S ez a szín [bíbor, lila, vörös-kék] mindig bizonyos terméketlenséget, életteleniséget fejez ki, gondoljunk a papság lilájára, bíborára, vagy pedig – a fekete mellett – az idős asszonyok által szinte egyedül hordott lila színre. Éppen a szín „genealógiája”, – az a tény, hogy a lila a vörös és a kék keveréke – mutatja azonban az elmúlás-motívum, a halál-gondolat szoros kapcsolatát az élettel, úgyhogy azt is mondhatnánk: ez is bizonyíték amellest,

hogy a kettő, az élet és a halál, egy. Vörösből, az élet színéből, és a vágyakozás, tehát mozgást szimbolizáló kékből tevődik össze a lila, a halál színe.” (Halász 1995, 147) A színek szerepe összefügghet azzal, hogy a stílusirányzat festészeti eredetű: mint a festészetben, az irodalomban is fontos szerepet kapnak a fény, a színek, az árnyalatok (vedd össze <http://wikipedia.org/wiki/Impressionismus> is).

Bár Luise Thon műve, a *Die Sprache des deutschen Impressionismus* (1928) korántsem mondható ma korszerűnek, de a kérdés egyetlen monografikus feldolgozása, és jó támpontot ad az Ady-vers jellemzőinek ismertetésére. Eszerint az impresszionizmus legfőbb nyelvi jellemzői:

1. A találó kifejezés művészete, azaz a hang- és hangulatfestés, a jelzők és az érzékelést kifejező szavak halmozása, a gyakori megszemélyesítés. Ady versében a jelzők már említett halmozásán kívül az ősz megszemélyesítése illik ehhez a ponthoz. Ezen kívül Ady versében a hanghatásoknak kiemelkedő szerep jut: nesztelen, halk, sűg, zűm-zűm, kacagva, nyűgű. Hangfestű, hangutanzű szavak: beszűkűtt, ballagtam, zűm, zűm. A mäsodik versszak harmadik sorában pedig kétszeres alliteráció figyelhető meg: „Fűstűsek, fűrcsűk, bűsak, bűborak”. Az első versszak harmadik és negyedik sorában az / hang bukkan fel újra és újra: Kánikűlűban, halk lombok alatt / S találkűzűtt velűm. A „halk lomb” kifejezésben a halk jelzűt inkább emberre vagy zenűre szoktűk hasznűlni, a lomb esetűben azt fejezheti ki, hogy mozdulatlan, nem susog, mert a szűl műg nem érintette meg.

2. A passzivitűs, azaz a nominalitűs. Az impresszionizmusra jellemzű nominűlis stűlus nem figyelhető meg a *Pűrisban jűrt az Ősz* esetűben, ezzel ellenkezűleg az igűknek nagy szerep jut. Ugyanakkor a versben elűfordulű igűk egyike sem fejez ki a lűrai én rűszűrűl aktűv cselekvűst („ballagtam” –ez az egyetlen, a lűrai én mozgűsűt kifejezű igű, de ez is ippet a mozgűs lassűsűgűt hangsűlyozza).

3. Mellűrendelűs, a szavak és mellűrendelt mondatok halmozűsa, a belsű monolűg alkalmazűsa. A versben hűrom „űs”-sel bevezetett mellűrendelű tagmondat találhatű, s csak egyetlen alűrendelű („arrűl, hogy meghalok”).

4. A homűlyosítűs, azaz a szeműlytelensűgre valű tűrekvűs (űltalűnos alany, tűbbes szűm), az oximoron, a szűnekdochű, a szűnesztűzia stb. Ady kűlteműnyűben az alany ugyan nem szeműlytelen vagy űltalűnos, de a lűrai űn hűttűrbe szűrűl, űs a megszeműlyesített űsz kerűl elűtűrbe.

Az impresszionizmus gyakori tűműja a halűl űs a művűszet, illetve ezek kapcsolata (<http://www.pinselpark.de/geschichte/spezif/literaturg/epochen/1880>). Ady versűben a művűszet a halűlrűl szűl („rűzse-dalok/ arrűl, hogy meghalok”) (Mint lűttűnk, művűszet űs

halál viszonya az Ady-prózának is fontos eleme.) A költemény sok impresszionista vonást mutat, ugyanakkor túl is mutat az impresszionizmuson. A „titok”, amit az ősz súg, valami transzcendensre utal, amit nem lehet pontosan meghatározni.

De mégsem lehet lehet megkerülni a kérdést, mert a lehetséges válasz közelebb vinne minket annak a létélménynek a megragadásához, amely a vers alapja. "...a személyes halál közvetlen közelségének bizonyosságát hallja a költő az őszi üzenetből." – válaszolja erre a kérdésre Szuromi Lajos (1977, 579). De amit az *Ősz súg: titok*: "Itt járt, s hogy itt járt, én tudom csupán". Ezt a titkot a költő nem tudja vagy nem akarja közölni, megfogalmazni. Tudjuk, hogy megrendülést okozó, súlyos titok: "Szent Mihály útja beleremegett". Abban is biztosak lehetünk, hogy ez a titok az elmúlásról szól, már csak azért is, mert az ősz mondja, és mert a vers *A Halál rokona* ciklusban szerepel. De joggal kérdezhetjük, mi okozza a megrendülést, hogyha a költő már eddig is a saját haláláról dalolt, mégpedig könnyed hangvétellel. Hogy a saját halála közel van? Ezt eddig is tudta. Az elmúlás egyetemessége? De hiszen annyira személyes a költemény! A vers pillanatnyi személyes emlékképből indul, azonban ez az emlékkép általánosabb érvényűvé válik. Az "arról, hogy meghalok" sort is értelmezhetjük úgy, hogy itt nemcsak a költő személyes haláláról van szó, hanem általában a halálról. A személyes és az általános érvényű találkozhat a titokban. Ez a titok, ez a megrendülés ugyanakkor az etikai mozzanat kezdetét is tartalmazhatja, hiszen a halál könnyedsége, szépsége ezen a ponton megszűnik, és az emberi létet meghatározó tragikussága kap hangsúlyt. Ez a tragikusság itt azonban nem kapcsolódik össze a büntudattal, mint azt majd a *Sírni, sírni, sírni* (1906) című vers esetén látni fogjuk. Mégis, azért nevezhető ez a jelenség az etikai mozzanat valamely csírájának, mert a játékosság és komolyság egybejárása („Szent Mihály útja beleremegett”/ „Tréfás falevelek”) mégis a lét értelmén való gondolkodásra ösztönöz. Az a gondolat ugyanis, hogy miközben az élet teljességét éljük, a halál a közelben lehet, nem idegen sem sok más Ady-verstől, sem a középkori haláltáncok gondolatkörétől, melyek pedig kifejezetten didaktikus-morális célzatúak (s melyekről a következő fejezetben még lesz szó). Az élet értelmén való töprengéstől és a halál előtti megrendüléstől ugyanis csak egy lépés az etikusan jó cselekvés választása vagy az erre való ösztönzés.

Mint az Ady esztétikai nézeteit tárgyaló részben már volt róla szó, a modern költőnek, így Adynak is, egyik központi problémája az én és a világ konfliktusa. A *Párisban járt az Ősz* című műben az én és a világ viszonya hol ellentétesnek, hol harmonikusnak tűnik – de a külső környezet, a világ az elsődleges, az én érzéseit is csak a külső környezet reakcióiból ismerhetjük meg. Szuromi Lajos szerint, aki Király Istvánon kívül legérzelmesebben elemezte

a költeményt, a verset behálózzák az ellentétek, de leglényegesebb a táj, környezet és az emberi lélek közötti ellentét. Szuromi úgy véli, hogy hangulati változás választja el egymástól a természeti környezet és az ember múltját és jelenét. Ez azonban nem olyan egyértelmű. Persze igaz, hogy a "Szent Mihály útja beleremegett" megrendülést fejez ki — de ugyanakkor az úton tovább röpködnek a "tréfás" falevelek, és folytatódik minden tovább úgy, mint eddig. Szuromi szerint állapotszerű, statikus teljesség jellemzi a környezetet és az emberi lelket is az első részben, bár ő a kettő között már itt disszonanciát érez. Kint ugyanis tobzódik a kánikula, lángol a fény és hő, de a lélek rezignált, befelé, az elmúlás meditativ érzetére figyel. Ezt a disszonanciát hozzá lehet képzelni a vershez, értelmileg tényleg ellentét feszül a nyár, kánikula, és a halálról szóló "rözse-dalok" között. De hangulatilag nincs törés, mert mindez *ebben* a versben természetesnek, sőt mindennapinak hat: "Ballagtam éppen a Szajna felé", természetes, mindennapi cselekvés. A lassú mozgás pedig a kánikulával nem ellentétes, sőt éppen a hőségben nem meglepő. A vers olvasója inkább akkor lepődik meg, mikor megtudja, hogy ezek a dalok a halálról szólnak, bár a költő ezt is a legmagátólértetődőbb módon közli velünk. Ugyan az ősz besuhanása már éreztet valamit az elmúlás hangulatából, de a halál szó a maga nyersségében csak most jelenik meg. Szuromi szerint ez a halálsejtelem "szorítja" a dalokat csupán rözse-lobogásúvá. Az első két versszak statikusságát az utolsó két versszak dinamikussága követi, véli Szuromi, szerintem tévesen. Hiszen már az első versszakban "beszökik", "suhan" az ősz, a lírai én "ballag", tehát már előbb is dinamikus mozgások tanúi vagyunk, legalábbis az ősz részéről. Az ősz mozgásai amúgy is végig jelen vannak a versben, kivéve a második versszakot. Az azonban igaz, hogy az emberi környezet statikusabb hatást kelt, ahol van is némi mozgás, az finom, leheletnyi: "beleremeg", "röpköd". Ezek után Szuromi véleménye szerint külső környezet és a lírai én belső világának kontrasztját említettek harmóniája váltja fel. Azonban, mint ahogy eddig sem beszélhettünk külső és belső kontrasztjáról, itt sincs ez másképp. Hiszen míg "Szent Mihály útja beleremegett", addig a "tréfás falevelek" röpködtek tovább. A külső környezetet nem tudjuk valamiféle egységes hangulattal jellemezni. A lírai én hangulatváltozásaira pedig egyáltalán csak a külső környezet bizonyos megnyilvánulásából következtethetünk, közvetlenül nem.

Valóban ellentétekből épül fel tehát a vers? És ha igen, kik közötti és milyen ellentétekből? Ellentét volna az ősz és a lírai én között? Vagy a környezet és a lírai én között? Sokkal inkább kapcsolatok, kölcsönhatások fedezhetők fel. A környezet például nehezen jellemezhető egysíkián: néhol együttérző: "Szent Mihály útja beleremegett", "Itt járt, s hogy itt járt, én tudom csupán / Nyögő lombok alatt.", sőt itt a lírai én hangulatára csak a környezetből következtethetünk. Máshol azonban érzéketlen: "tréfás falevelek" röpködnek az úton, s a

"Nyár meg sem hőkölt belé". Ellentétek helyett inkább a sokféleség a helytálló kifejezés: például a környezet egyszerre együttérző és közömbös, ilyen is, és olyan is, vagyis sokféle. Ennek a környezetnek része az ősz és a lírai én is. Élő és élettelen között is kevésbé az ellentét a domináns: a lírai én hangulatára olykor csak a környezetből következtethetünk, a környezet pedig reagál a lírai én lelki történéseire, vagyis szerves kapcsolatban állnak egymással, ezáltal feloldódik ellentétes mivoltuk.

Az általános emberi problémának, mint a halál vagy én és környezet kapcsolata, Adynál gyakran van nemzeti vetülete is. Párizs és Magyarország ellentéte még ebben a kevésbé nemzeti kérdéseket tárgyaló költeményben is megjelenik. Pontosabban itt érdekes módon nem is annyira ellentétről, hanem összefonódásról, a nyugati kultúra magyar kultúrába olvadásáról van szó. Ezt a jelenséget a második sorban szereplő „Szent Mihály útja” kifejezés magyarázatával szeretném érzékeltetni. A Boulevard Saint Michel, a híres párizsi sugárút neve a „magyarított” Szent Mihály alakban fordul elő a költeményben. Kérdés, hogy ezt a nevet miért fordítja át Ady magyarra, mikor például egy másik esetben a Gare de l' Est nevét meghagyja eredeti formájában. Ráadásul a Boulevard Saint Michel-t a párizsi magyarok is franciásan Boul' Mich'-nek becézték. Ezt a tényt Benedek Marcell is észreveszi: "Hogy Páriszt hogy látta ő, mennyivel másnak, mint a nyomában sereglő kis bohémek, azt érdekesen bizonyítja az, hogy a Boulevard Saint Michelt, amelyet a magunkfajta kis emberek szerettek párizsi módra Boulmichnek becézni, ő Szent Mihály útjának nevezi, mintha valahol Debrecenben járna." (Benedek 1966, 26). De ennek a magyarításnak még más sajátos funkciója is van, mert Szent Mihály nevéhez az olvasóban bizonyos asszociációk kapcsolódhatnak. Szent Mihály ugyanis Tours-i Gergely szerint a halottak lelkének kísérlője, és Magyarországon a ravatalt Szent Mihály lovának hívják. Mindezek a halállal asszociálják Szent Mihály nevét, simulva a ciklus motivikájához (vesd össze Zala 1994, 266-268). Hogy Ady tudatosan, az előbb említettektől kissé specifikusabb értelemben használta Szent Mihály nevét, arra bizonyíték lehet a következő cikk-részlet: "Watreu úr e pillanatban bizonyára imádkozik, mindenképp a dicső Szent Mihályhoz, aki régi védőszentje Párizsnak s akinek a lováról szomorúan énekelt a Csikóbőrös kulacs poétája, néhai való Csokonai Vitéz." (*A tűzesővel fenyegetett Párizs*, Pesti Napló 1904. ápr. 29.; AEÖPM V. 43). Tehát az Ady által jól ismert, említett Csokonai-vers használja a Szent Mihály lova kifejezést.⁴⁴ Ugyanakkor Szent Mihály mint Párizs védőszentje a Párizshoz való kötődést is jelezheti. Csokonai és Párizs, francia és magyar hagyományok, és a halál képzelet olvadnak össze ebben az egy névben.

⁴⁴ Az idevágó idézet a Csokonai-versből: "De jaj, engem ide tova / Elvisz a szent Mihály lova, / Szerelmed megemészt végre, / És te maradsz özvegységre."

A versciklusban a *Párisban járt az Ősz* előtt a *Nóta a halott szűzről* című költemény helyezkedik el, amelyikben az ellentétes évszak, a tavasz jelenik meg a refrénben. Itt az életigenlés, az újrakezdés évszaka, a szépség hangsúlyozása párhuzamos a halál motívumával. Ez az ellentétező, bipoláris elrendezés jellemző az egész kötetre, sőt Ady egész költészetére (lásd Kenyeres 1998, 30-31). A tavasz refrénbeli megjelenése visz tovább minket a következő tárgyalandó vershez.

5. Hofmannsthal: Vorfrühling

Kora tavasz

Hofmannsthal költeménye 1892 márciusában keletkezett, azonban a költő még 1903-ban is javított rajta, és először 1907-ben jelent meg a költemény a versszakok helyes sorrendjével, tehát időben közel áll Ady 1906-ban keletkezett *Párisban járt az Ősz* című költeményéhez (vesd össze Hofmannsthal 1984, kritikai kiadás).

Hofmannsthal 1893-as jegyzete, melyet a kritikai kiadás idéz, segíthet a költő szándékának jobb megértésében.

1893 ? Notiz

„einer der Grundgedanken meiner lyrischen Gedichte: Vorfrühling, Weihnachtsglocken. Spaziergang, wo Wind, Geläute, Himmelsgewölbe mit vielerlei menschlichem Inhalt, selbst dämonisch fühllos, erfüllt sind.

ähnliches in alten Möbeln, Büchern, Bildern“

1893 ? jegyzet

„a lírikus költeményeim egyik alapgondolata: koratavasz, karácsonyi harangok. Séta, ahol a szelet, harangzúgást, égboltot, melyek maguk démonian érzéketlenek, sokféle emberi tartalom tölti be.

hasonló régi bútorokban, könyvekben, képekben“

Hofmannsthal eme megjegyzése segítségünkre lehet. Ugyan a költeményben a felsorolt dolgok közül csak a koratavasz és a szél szerepel, feltehetjük, hogy a szél démonian érzéketlen, mint ahogy Ady költeményében az ősz is az volt. Ugyanakkor az emberi tulajdonságokkal, érzésekkel nem rendelkező természetet – Hofmannsthal szándéka szerint – emberi tartalmak töltik be. Nem a megszemélyesített természet és az ember között jön létre

kommunikáció, mint a *Párisban járt az Ősz* esetében, hanem az érzéketlen természetben láttatja a költő az emberit.

Kézenfekvő, hogy először is egy ellentétet állapítsunk meg a két költemény között, miszerint az egyik címében a tavasz, míg a másikéban az ős szerepel. De rögtön egy hasonlóságra is figyelmesek lehetünk, miszerint mindkét költemény egy évszakot „elő-érzékeli”, Ady a nyárrban az őszt, Hofmannsthal a télben a tavaszt.

Mindkét vers hangulata sejtelmes, különös, titokzatos (lásd például Adynál a „furcsa”, Hofmannsthalnál a „különös” jelzőt.). De Hofmannsthal versében nincs egyes számú egyes személyű igealak. A tavaszi szél cselekedeteit meséli el valaki, egyes számú 3. személyben (akiről melleleg nem tudunk semmit). Ezáltal a vers személytelenebb, tárgyiasabb. A tavasz viselkedése viszont megszemélyesített, mintha egy különös kísértet lenne: „szalad”, „hoz” és „visz”, „ellebegett”, „dúltak”, „leverte”, „borogatta”, „odahajolt”, „átszimatolt”, „zokogott”, „tovalobogott”, „elfújta”. Csak az utolsó két versszakban szűnik meg a tavaszi szél cselekedetsorának leírása. A szubjektum helyét ez a megfoghatatlan entitás, a szél veszi át, a szubjektum háttérben marad, nem jelenik meg.

A tavaszhoz általában az újrakezdés, az új élet, a szerelem képzetkörei társulnak. De mint ahogy Adynál az ábrázolt ős nem konvencionális, úgy ez a tavasz is más: ott jár, ahol „sirt valaki”, „a virágot a porba veri”, „hüsen borogatta a zihálást”, mint „jaj zokog”, aztán néma. Mintha éppen a tél lenne...

A költemény időszerkezetét az ismétlődő első versszak határozza meg. Ez ugyanis jelen időben íródott. A következő öt versszak mind múlt időben van, majd visszatér a hetedik versszakban az első, újra jelen időben. Az utolsó két versszak, szerves egységet alkotva, szintén a jelenben játszódik, de visszautalva a múltra is. Ez a keretes szerkesztésmód talán körkörösségre, a szél és az évszakok visszatérő jellegére utalhat. Nem könnyű megállapítani, mekkora időintervallumot ábrázol a költemény. Az ötödik versszakban Szabó Lőrinc fordításában azt olvassuk: „rőt alkony előtt”, az eredetiben: „an dämmernder Röte”. Csakhogy a németben a 'dämmern' ige jelentheti azt is, hogy alkonyul, de azt is, hogy virrad. Vagyis nem egyértelmű, hogy alkonyatról vagy virradatról van-e szó. Az utolsó versszakban a „seit gestern nacht / az éjjel” kifejezés csupán a kiindulópontot adja meg, ez a tegnapi éjszaka. De tegnapi éjszaka lehet a hajnal és az alkonyat szempontjából is, habár Szabó Lőrinc választása valószínűbb. Ha hajnalról lenne szó, akkor a versben egy éjszaka eseménysorát élhetjük át. Ha alkonyatról, akkor egy éjszaka és egy nap. A költemény terét a szél tovaszaladása határozza meg. Először a fason át halad, majd egy síró ember mellett, aztán az akácvirág kerül útjába, réteken át, a rőt alkony előtt halad tovább. A hatodik versszakban megint az

ember jelenik meg, keretbe zárva ezzel a 2-6. strófákat. Az utolsó két versszakban megint a természet hangsúlyos (és a titokzatosság: árnyak).

Nincs konkrét időpont és tér meghatározva, mint Ady költeményében. Ott tudjuk, hogy augusztusban, a Boul Michelen játszódik a vers. Hofmannsthalnál egyetlen fogódzónk van az időpontot illetően, a cím: *Kora tavasz*. Ez viszont elég ahhoz, hogy hasonlóságot fedezhessünk fel e között, és Ady évszakok-előérzékelése között. Ne felejtsük el azt sem, hogy Ady versének esetében a időpont és helyszín csak látszólag konkrét, valójában szimbolikussá válik.

Hofmannsthal szimbolisztikus költemények próbájaként sorolta be saját művét (Proben symbolistischer Gedichte). Egyébként, mint leveleiből kiderül, önmagát szimbolista költőnek tartotta (vesd össze Kovach 1985, 17). Mint az előzőekből láttuk, valóban, a helyszín, az idő és a személy meghatározatlan. A szimbolikusság nem egy konkrét élményből fejlődik ki, mint Ady versében. Ugyanakkor még inkább meghatározhatatlan, hogy ki vagy mi ez a tavasz, mint az ősz esetében. Az ősz és a halál képzete Ady versében egybefonódott, itt nem lehet tudni, hogy örömet vagy bánatot, életet vagy halált hoz-e a tavasz.

Az impresszinizmus arra törekszik, hogy a nyelv közvetítő szerepét a külvilág és a psziché között semlegesítse (vesd össze Preminger 1993, 580), egyébként erre azért sincs szükség, mert a külvilág csak a szubjektum érzékelésén át létezik ebben a felfogásban. A *Kora tavasz* című költemény esetében sem lehet elkülöníteni a szubjektumot és a külvilágot. Ady versében ez az ellentét véleményem szerint csak látszólagos volt, a szubjektum érzéseit gyakran a természet fejezi ki.

A költemény képei összefüggéstelenül következnek egymás után, csak a tavaszi szél fogja őket egységbe. A képek pillanatnyi felvillanását az alapötlet biztosítja: a szél sehol nem áll meg hosszabban. Impresszionista sajátosság az is, mint ahogy Szász Ferenc (1989, 64) kiszámolta, hogy a 19 tagmondatból csupán három alárendelő, a többi mellérendelt önálló mondat, és a 114 szóból csak 15 a ragozott igealak, de van benne 5 főnevesített főnévi igenév és 5 jelzőként vagy határozóként használt melléknévi igenév (Wehn, Weinen, Lachen, Schweigen, Neigen, atmend, zerrüttet, schluchzend, dämmernd, flüsternd). A képekben nagy szerep jut az érzékeléseknek: látás (dämmernde Röte, blasse Schatten), hallás (Schluchzender Schrei, Schweigen, flüsternde Zimmer), szaglás (Akazienblüten, Duft), tapintás (glühende Glieder, weiche Fluren). A hang- és hangulatfestés szintén jellemző: schluchzender Schrei, flüstende Zimmer. Luise Thon a „találó kifejezés művészeté”-nek nevezte azt a jelenséget, mely ebben a költeményben is megtalálható: a Fluren 'mező' szó jelzője: wach 'éber'. Ez a jelző általában emberre használatos, itt azonban a költő a mezővel

kapcsolatban a természet koratavaszi ébredését csempészi bele a hangulati elemek sorába. Impresszionista jellegzetesség még a költemény rendkívüli zeneisége, például az alliterációk: „Dinge sind in seinem Wehn”, „gewiegt wo Weinen war”, „Lippen im Lachen”, „weichen und wachen”, „schluchzender Schrei”, „den Duft, den”. Zenei hatást kelt még a magánhangzók ellenpontoszerű alkalmazása, a veláris-palatális ellentétekkel való játék: *Lippen im Lachen*.

A vers értelmezésére két, egymástól merőben eltérő kísérlet született. Ezt a két kísérletet éppen azért érdemes ismertetni, mert megmutatják egy vers értelmezési lehetőségeinek ellentétes pólusait. Szász (1989) szerint a költemény értelmezésének alapkérdése, hogy mik ezek az árnyak. Szerinte ezek csak emberi árnyak lehetnek, rég meghalt emberekéi. Az örök jelenlétet jelentik, s mindennek mindennel való összefüggését. A költőben múlt és jelen, sírás és nevetés, csend és elcsukló kiáltás egyszerre vannak jelen. A költemény ezáltal az egyedi élmény szintjéről valami misztikus, szimbolikus síkba tolódik, a mindig változó életről szólhat. A költeményben a tavaszi szél ennek a nagy panteisztikus életérzésnek a szimbólumává válik. Egy másik értelmezés, Tanja Langeré (2003) szerint a költemény érintéseket, találkozásokat mesél el, amelyek során a tavaszi szél mindig együttérző. A koratavas a szerelem időszaka, és ezért könnyen elképzelhető, hogy a költemény az első szerelmi éjszaka élményét meséli el. Langer elképzelése szerint a tavaszi szél a költő lenne, és a tárgyak, melyekkel érintkezésbe lép, a női testet jelképeznék. A tavaszi szél a költő, aki alighogy megélt valamit, már máshol is van. Hofmannsthal a költemény megírása idején még távol volt a Chandos-krízistől, még azt gondolta, a természetet úgy lehet leírni, mint egy érzéssel teli embert. Tehát két, egymásnak szögesen ellentmondó értelmezést is kínál a költemény: az egyik szerint panteisztikus életérzést fejez ki, és a szubjektum eltűnik benne, a másik szerint viszont a költő azonosítható a költeményben megjelenített természeti jelenséggel. Tanja Langer értelmezése utat mutathat az Ady-vers irányába. Ha Hofmannsthal versében a tavasz megszemélyesítődik, ugyanez történik Ady versében az ősszel: emberi érzésekkel, tulajdonságokkal rendelkezik. Ha Hofmannsthal versében a tavaszt és a költőt azonosíthatjuk, elképzelhetetlen-e ugyanez Ady költeményében az ősz és a költő viszonylatában? Ennek ellentmond, hogy a két szereplő beszélget egymással, megerősítheti viszont, hogy az Ady-lírára nagyon is jellemző az énkettőzés (erről lásd később a *Sírni, sírni, sírni* című verssel kapcsolatban, 138-139). Vagy az „én” és a természet összhangjáról van szó?

4. Összegzés

Közös a két versben a téma: a pillanatnyi találkozás témája, amely a korabeli irodalomban Baudelaire-nél és még sokaknál előfordul, és többek között a felgyorsult nagyvárosi élettel magyarázható. Közös még az is, hogy az élet-halál motívum egy-egy évszak „előérzékelésével” együtt jelenik meg. A helyszín viszont különböző: Adynál a nagyváros, Hofmannsthalnál viszont inkább a természet. Miért? Ady esetében a Párizs-élmény a modern nagyvárosi léttel összefüggésben meghatározó momentum, a versírás helyszíne is. Hofmannsthal pedig inkább menekülne a városból, mert az életet a természetben tudja inkább megragadni. A szereplők vizsgálata során világossá válik, hogy Adynál konkrétan meghatározottak, míg Hofmannsthal esetében nem. A szöveg üzenete pedig a látszólagos ellentét ellenére majdnem ugyanaz: az élet szépségét hirdeti mindkét költemény, melyet épp a halál tesz teljessé.

Végezetül nézzük végig újra pontonként Kulcsár Szabó állításait, s gondoljuk át, mi az, ami esetleg finomításra szorul.

1. Az esztétizmus nem volt jellemző a modern magyar irodalomra. Ady a finom formák és a kifinomult szóművészet helyett sokat megőriz az élménylíra jellemzőiből.

Ellenérvek. Az esztétizmus sok helyen kimutatható Adynál, különösen a halálversekben. A *Vér és arany* kötet *A Halál rokona* ciklusában a szépség és a halál együtt jelenik meg. Példaként említhetjük a *Nóta a halott szűzről* című verset („Szép volt még, mintha élne“), *A ködbe-fült hajók* címűt („Minden szépet, vakot, halálosat / Úgy szeretek.“), vagy *A fiaim sorsa* címűt („Faképnél hagynám százszor magam. / Mindig örültem szépet akarok / S gyáva kutyaként a vágyba halok.“) Nem véletlenül írt Király István „atesztétizált halálról” – csak hogy ő ezt negatívan értette, megpróbálta (sikertelenül) „kimagyarázni”, nehogy ez a dekadens mozzanat megzavarja az Adyról kialakított képét. Az értékítélet nélkül viszont igazat adhatunk neki. Azt pedig hosszasan próbáltam bizonygatni, hogy a finom formák igenis Ady művészetének részei (lásd az impresszionizmussal foglalkozó részt).

A *Párisban járt az Ősz* pedig nem csupán a halálról szól, de ezzel összefüggésben a művészetről is („rözsze-dalok“), művészet és halál (-élet) szoros kapcsolatáról.

2. A magyar irodalmat hátrányosan predeterminálta, hogy a nemzeti konvenciók alól föl kellett szabadítani, míg erre Nyugat-Európában nem volt szükség. Ennek következménye a szubjektum túldimenzionálása. A szöveg struktúráképzését a kijelentő szubjektum irányítja Adynál.

Ellenérvek. A nemzeti konvenciók alóli fölszabadítás valóban fontos feladata volt a modern magyar irodalomnak. A szubjektum azonban nem mindig és mindenhol veszi át a vezető szerepet, jelen versben, bár megjelenik, de sokszor inkább a történések passzív részese, mintsem azok formálója. Sok Ady-versben pedig meg sem jelenik az egyes szám harmadik személyű alak, vagy a háttérben marad. (pl. *Az anyám és én, Egy ismerős kisfiú, A hotel-szobák lakója, Sírni, sírni, sírni, A fekete zongora*) Ugyanakkor, mint láttuk, a Hofmannsthal-verset is lehet értelmezni az élménylira szemszögéből is.

3. Az én- és a valóság elvesztése, a művészet legitimitásának kérdése nem jelennek meg a magyar irodalomban.

Ellenérvek. Az én és a valóság elvesztése központi problémája Hofmannsthalnak, a nyelvi problematika is ezzel kapcsolatban fogalmazódik meg a *Chandos-levélben*. Adynál valóban viszonylag problémátlan az én létezése. De némely versében bizonytalanná válik az én: néha nem lehet tudni, pontosan kiről is van szó, például az előző fejezetben említett *Sírni, sírni, sírni* vagy a *Három őszi könnycsepp* vers esetében, ahol infinitivusok alkotják a vers magvát, nyitva hagyva, ki a beszélő. Az *Egy ismerős kisfiú* című vers pedig szinte skizofrén helyzetet teremt: a lírai én korábbi énje, a kisfiú és a mostani én egymásba játszik át.

4. A szimbolista lírában a kijelentés függetlenedik személytől, tértől, időtől, míg Adynál nem.

Ellenérv. Valóban, Hofmannsthal versében meghatározhatatlan a tér, idő, és legfőképp a személy. Adynál, bár ismert a tér és idő, de ezek szimbolikussá válnak, mint ahogy erről szó volt.

Mindezek figyelembevételével azt állapíthatjuk meg, hogy a szubjektum dominanciája, az élménylira konvencióinak követése, a közéleti szószóló szerepe nem megkérdőjelezhetetlen, statikus részei Ady arcának. Mindemellett Ady művészetének részei a halálról, művészetéről való elmélkedés, a művészi szépség utáni vágyakozás, a kevésbé domináns, vagy meg sem jelenő lírai én is.

Ugyanakkor azt is figyelembe kell venni, amire a bevezetésben már utaltam, hogy a nyugat-európai lírát sem tekinthetjük statikusan egységesnek. Gregor Streim (1996) megállapítása szerint a német-osztrák esztéticizmus sokban különbözik a francia 'l'art pour l'art'-tól vagy az angol 'love for art's sake'-től.

A német esztéticizmus a forma autonómiájának gondolatát összeköti az 'élet' Schopenhauertől és Nietzschétől származó fogalmával, ebben különbözik a fent említett nyugat-európai mozgalmaktól. A forma, a stilizáltság arra szolgál, hogy az 'életet'

megtapasztalhatóvá tegyék. Ezek szerint tehát nem feltétlenül szükséges Élet és Szépség ellentétét feltételeznünk.⁴⁵ Streim szerint a századforduló német nyelvű irodalmait az köti össze, hogy a művészetet úgy fogják föl, miszerint annak a feladata az 'élet' kifejezése. Míg a francia szimbolisták elsősorban a didaktikus-morális irodalomkonceptiók ellen fordultak, addig a *Blätter für die Kunst* szerzői inkább az epigonizmus és a művészet szórakoztató funkciókra való tetszőleges felhasználhatósága ellen irányultak, és a művészetnek vissza akarták adni elveszett kulturális funkcióját. Az élő formáról való elképzelés visszanyúl ahhoz a romantikus felfogáshoz, hogy a művész saját erejéből az általa megjelenített tárgyaknak életet ad. Walter Pater felfogása sokban hasonlít Hofmannsthaléhoz (mint ahogy Pater *Marius the Epicurean* című regénye kedvelt olvasmánya volt Hofmannsthalnak). Pater szerint az élet impressziók folyamatos áramlata, amelyben az érzékelő szubjektumot az a veszély fenyegeti, hogy elveszik. A művészet célja az egyes impressziókat megragadni és így módon az idő folyását feltartani. A műalkotás egy meghatározatlan lelkiállapot kifejezője. Az esztéticizmus bizonyos értelemben érzékelési koncepcióként is értelmezhető, melynek során a szemlélő a tárgyat a saját pszichés alkotóerejének szimbolikus kifejezéseként realizálja és ebben az értelemben ő alkotja meg.

Ady művészete, úgy tűnik, közelebb áll a Streim által vázolt művészetfelfogáshoz, mint a francia *l'art pour l'art*-hoz. Az „életes” esztétika, az a gondolat, miszerint a művészet az életet fejeze ki, Adyra nagyon is jellemző. Bármilyen paradoxul hangzik, a *Párizsban járt az Ősz* is ennek a felfogásnak a jegyében született, merthogy művészet és élet-halál szorosan összekapcsolódó fogalmakként jelennek meg benne, mint ahogy ezt bemutatni igyekeztem. Tehát bármennyire is igaz, hogy a vers a halálciklusban helyezkedik el, ugyanannyira igaz rá, hogy „életes”, hogy az élet szépségét fejezi ki minden szavával, hangjával. Hofmannsthal pedig – hasonló felfogás jegyében – a tárgyakat eleveníti meg, ad életet nekik művészete által.

⁴⁵ Kis Pintér Imre szerint a két fogalom kizárja egymást: „Az Ady-mitológia centrumában az Élet áll a szépség helyett, és a művész is annyira művész: minél mélyebbről hozza felszínre, s minél érvényesebben örökíti meg az élettitkokat.” (1990, 246).

Irodalom

- Bahr, Hermann 1891. *Zur Überwindung des Naturalismus*. Dresden und Leipzig, E. Bierson's Verlag.
- Baróti Dezső 1977. Az Értől az Óceánig (a vizek motívumhálózata Ady költészetében) In Láng József szerk.: *Tegnapok és holnapok árján. Tanulmányok Adyról*. Budapest, A Petőfi Irodalmi Múzeum és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa, 107-137.
- Benedek Marcell 1966. Ady Endre: Párisban járt az Ősz. In Albert Zsuzsa és Vargha Kálmán szerk.: *Miért szép?* Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 25-28.
- Bölöni György 1974/1934. *Az igazi Ady*. Budapest, Magyar Helikon.
- Diersch, Manfred 1973. *Empiriekritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien*. Berlin, Rütten & Loening.
- Földessy Gyula 1962. *Ady minden titkai*. Budapest, Magvető Könyvkiadó.
- Friedell, Egon 1927. *Kulturgeschichte der Neuzeit*. München, Verleger Heinrich Beck.
- Gluck, Mary 1977. *Endre Ady: An East European response to the cultural crisis of the „fin de siècle”*. New York, Columbia University.
- Halász Előd 1995. *Nietzsche és Ady*. Második átdolgozott kiadás. Budapest, Ictus Kiadó.
- Hamann, Richard 1907. *Der Impressionismus in Leben und Kunst*. Köln, Verlag M. DuMont Schauberg.
- Hamann, Richard és Hermand, Jost 1959-1975, szerk. *Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus*. Berlin, Akademie Verlag.
- Hatvany Lajos 1974. *Ady. Cikkek, emlékezések, levelek*. Második, átnézett és bővített kiadás. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Hauser, Arnold 1951. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. London, Routledge&Kegan Paul.
- Hofmannsthal, Hugo von 1912. *A balga és a halál*. Ford. Somlyó Zoltán. (A fordító előszavával.) Budapest, Athenaeum.
- Hofmannsthal, Hugo von 1984. *Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe. Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch szerk. *Gedichte* 1. Eugene Weber szerk. Frankfurt am Main, Fischer.
- Horváth János 1910. *Ady s a legújabb magyar lyra*. Budapest, Benkő.
- Johnston, William M. 1983. *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History 1848-1938*. Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press.
- Kenyeres Zoltán 1998. *Ady Endre*. Budapest, Korona Kiadó.
- Király István 1970. *Ady Endre I*. Budapest, Magvető Kiadó.

- Kis Pintér Imre 1990. Ady Endre. Pályakép-kísérlet. In uő: *Esélyek*. Budapest, Magvető Könyvkiadó.
- Kovach, Thomas A. 1985. *Hofmannsthal and Symbolism. Art and Life in the Work of a Modern Poet*. New York, Peter Lang Publishing, Inc.
- Kovach, Thomas A. 2002. Hofmannsthal's „Ein Brief“: Chandos and His Crisis. In uő szerk. *A Companion to the Works of Hugo von Hofmannsthal*. Rochester, NY, Camden House, 85-95.
- Kulcsár Szabó Ernő 1984. Umwertung und Sinnbildlichkeit. Veränderungen in der Paradigmatik der ungarischen Lyrik zu Beginn des Jahrhunderts. *Neohelicon*, 11.1. sz. 147-159.
- Langer, Tanja 2003. Der Wind, die Liebe und der Dichter. In Marcel Reich-Ranicki szerk.: *Frankfurter Anthologie. 26. Band. Gedichte und Interpretationen*. Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag.
- P. Dombi Erzsébet 1974. *Őt érzék ezer muzsikája. A szinesztézia a Nyugat lírájában*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó.
- Preminger, Alex és Brogan, T.V.F. 1993, szerk. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press, New York.
- Pukánszky Béla 1938. *Hugo von Hofmannsthal és a görög szellem*. Budapest, Szerző.
- Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* 1958-1988. 2., átdolgozott kiadás. De Gruyter. Berlin – New York.
- Sebők Lajos 1948. *Fejezetek a dekadens irodalom történetéhez*. Szeged, Városi Nyomda és Könyvkiadó Rt.
- Spengler, Oswald 1918. *Der Untergang des Abendlandes*. Wien, Braumüller Verlag.
- Streim, Gregor 1996. *Das „Leben“ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*. Würzburg, Königshausen und Neumann.
- Szász Ferenc 1989. Az impresszionizmus elmélete a német irodalomtudományban és gyakorlata a német lírában. In Fábrián Pál és Szathmári István szerk.: *Tanulmányok a századforduló stílustörekvéseiről*. Budapest, Tankönyvkiadó, 194-205.
- Szuromi Lajos 1977. Ady Endre: Párisban járt az Ősz — Kocsi-út az éjszakában. *Itk*, 81. 4-6. sz. 573-583.
- T. Lovas Rózsa 1992. Az impresszionizmus megszületésének körülményei a művészet különböző ágaiban. *Magyar nyelv*, 88. 3.sz. 279-295.
- Thon, Luise 1928. *Die Sprache des deutschen Impressionismus*. München, Max Hueber Verlag.

Varga József 1966. *Ady Endre*. Budapest, Magvető Könyvkiadó.

Wilpert, Gero v. 1964. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, Alfred Kröner Verlag.

Zala Mária 1994, szerk. *Szettek lexikona*. Budapest, Dunakönyv Kiadó.

Zeman, Herbert 1989, szerk. *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980)*. Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

Žmegač, Victor 1980, szerk. *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, 2. kötet. Königstein, Athäneum.

VI. Két modern haláltánc

Ady: Sírni, sírni, sírni és Rilke: Schlusztück

„És meghalni, titkosan elülni,
míly elembe jártunk itt, ki tudja,
mint mikor hattyút látsz elmerülni:-,
(Rilke: *A hattyú.*)

Őszi éjben, őszi délben,
Óh, be könnyű
Sírva, sírva leborulni.
(Ady: *Három őszi könnyecsepp*)

Ady Endre: Sírni, sírni, sírni (1906)

Várni, ha éjfél üt az óra,
Egy közeledő koporsóra.

Nem kérdeni, hogy kit temetnek,
Csöngetyűzni a gyász-menetnek.

Ezüst sátrak, fekete leplek
Alatt lóbálni egy keresztet.

Állni gyászban, súlyos ezüstben,
Fuldokolni a fáklyafüstben.

Zörgő árnyakkal harcra kelni,
Fojtott zsolozsmát énekelni.

Hallgatni orgonák bűgását,
Síri harangok mély zúgását.

Lépni mély, tárt sírokon által
Komor pappal, néma szolgálkkal.

Remegve, bújva, lesve, lopva
Nézni egy idegen halottra.

Fázni holdas, babonás éjen
Tömjén-árban, lihegve mélyen.

Tagadni multat, mellet verve,
Mebabonázva, térdepelve.

Megbánni mindent. Törve, gyónva
Borulni rá egy koporsóra.

Testamentumot, szörnyüt, írni
És sírni, sírni, sírni, sírni.

Rainer Maria Rilke: Schlusztück (1902, 1906)

Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns.

Záró darab

A halál nagy.
Mi az ő
nevető szája vagyunk.
Amikor az élet közepén gondoljuk magunkat,
akkor ő sírni mer
a bensőnkben.
(nyersfordítás)

Végszó

Nagy a halál.
 Sorsunk övé lett,
 szánkon mosoly ül.
 ha azt hihetnők: mienk az élet,
 már sírni mer – érzed
 bent, legbelül.
 (Franyó Zoltán.)

Záró vers

A halál nagy.
 S bár nevet a szánk,
 el nem ereszt.
 Ha életünk dele köszönt reánk:
 merészen a szívünkbe ráng
 s zokogni kezd.
 (Szabó Ede)

Záró darab

Nagy a halál.
 Rajtunk a bélyeg,
 bár nevet a száj.
 Míg azt hisszük: körülvesz az élet,-
 bensőnkben éled
 sírása már.
 (Lator László)

Végszó

Nagy a halál:
 szolgálói lettünk,
 a szánk kacag.

Az élet teljét érzi lelkünk,
sírásra bennünk
akkor fakad.
(Farkasfalvy Dénes)

Záróvers

Nagy a halál.
S mi az Övéi:
víg mosolyok.
Életünk teljében, mikor élni
kezdünk remélni —
belénkzokog.
(Kányádi Sándor)

1. *Sírni, sírni, sírni*

Bár a Párizs-élmény, a Nietzsche-hatás és az újítás szándéka összeköti a két költőt, mégis, Rilke az előszóban említett tisztán esztétikai alapon álló költészet, Kenyeres Zoltán szavaival aétikus esztétizmus (Kenyeres 2001, 152) emblemikus alakja, míg Ady a magyar költőssorssal küzdő művész. Az Ady-Rilke összehasonlítások a költőszerepek illetve a költőanya kapcsolat vizsgálata után a halálmotívum irányában haladnak tovább. Hogyan viselkedik a szubjektum Rilkénél és hogyan Adynál? Hogyan viszonyul az őt körülvevő világhoz, hogyan saját magához vagy a vershez? És a halálélmény hatása alatt hogyan változik, hogyan oldódik föl? Ezekkel a kérdésekkel szeretnék foglalkozni, melyek szoros összefüggésben vannak az előszóban említett közéletiség-esztétizmus oppozícióval. Hiszen a közéleti típusú költő esetében a szubjektum is általában túldimenzionált lesz, (a népet vezető vatesz nehezen lenne elképzelhető máshogy, mint önmagát előtérbe helyező, erős pozícióból beszélő hősként), míg az esztétista költő esetében a versbéli szubjektum hajlamosabb egy kevésbé erős pozíció betöltésére, sőt gyakran teljesen háttérbe szorul. Vajon Adynál valóban mindig olyan erős, problémátlan a próféta-szerep, és mindig erőteljes a szubjektum dominanciája?

Úgy tűnik, nem, hiszen a szubjektum nem csupán kétmagvúvá, és így nehezen megfoghatóvá válik Ady költészetében, hanem időnként – talán az Ady-olvasó számára

váratlanul – el is tűnik. Ez történik a *Sírni, sírni, sírni* (1906) című vers esetében. A magyar illetve német nyelvű költeménnyel egy érdekes cikk foglalkozik, melyben Wilhelm Droste Ady *Sírni, sírni, sírni* és Rilke *Schlussstück* című versének fordítási nehézségeit tárgyalja (1995), s ugyanakkor kiemeli a két költemény lényegi különbözőségét. De mi lehet a fordítási nehézségek mögött? Miért olyan különleges e két vers nyelvezete, hogy szinte lehetetlen lefordítani? És mi az a közös vonás, amit minden különbözőség ellenére Droste is érez a két versben?

A *Sírni, sírni, sírni* című költemény a *Vér és arany* kötet *A Halál rokona* című ciklusában helyezkedik el. Látomásossága, titokzatos hangulata révén jól illeszkedik a ciklus többi verséhez, azonban egy nyelvi sajátossága különlegessé teszi. Mielőtt azonban erre kitérnénk, vizsgáljuk meg a képiségét. Koczás Sándor (AEÖV I., II., III.) eljárását követve, a vers gondolati-képi előzményeit megtaláljuk Ady publicisztikai írásaiban. Két korai, 1898-as cikkében saját maga halálát láttatja, álomban vagy álomszerűen: „És akkor éjjel álmodtam. Nehéz, gyötrő álmodtam. Valakit sírni, zokogni láttam, valakit, akit én legjobban szeretek. Mit siratott? Hervadt rózsát, elszállott reményt, kihűlt érzelmet, — nem tudom, de ijedve riadtam fel álmodból s néztem ki a már világos ablakon...” (*Az első dér*. Debreceni Reggeli Ujság, 1898. szept. 28.; AEÖPM I.2 28) „...És míg filozófiám könnyekbe fullad, előttem egy kép rajzolódik meg: — Egyszerű ravatal. Rajta egy ifjú halott, aki most pihen először. Úgy hasonlít hozzám, ti borultok reá: édes anyánk és te, édes jó testvérem.” (*Dies doloris*. Debrecen 1898. dec. 24.; In: AEÖPM I.2 58)

Négy évvel később már szatirikus éllel ír a temetőkultusról: „Essék itt pár odavetett szó a temető kultusról, e lehetetlen és lelketlen kultusról, melyből hiányzik az őszinteség is, de legeslegfőképpen hiányzik a hit. El kell jönnie az időnek már mielőbb, mikor minden élettelen test a tűznek fog átadatni. A halott semmi. Minden hiányzik belőle, ami előbb előttünk kedvessé vagy rosszá tette. A test melege, a szem ragyogása, a száj ékesen szólása, az agyvelő nagy munkája. Minden. Ami marad, ahhoz nincs közünk. Földhizláló massa. És mi farizeuskodunk vagy áltatjuk magunkat. Évenként egyszer gyertyákat gyújtunk a földhizláló porok fölött. Miért? Emlékeznünk lehet s néha kell másképpen is. A gyertyafény nem termékenyíti meg a memóriát s a szíveket. A hit nem ösztökél bennünket? A »resurgizmus«? Ugyan, ugyan ... A halált véljük mi kiengesztelni a gyertyapislogásokkal. Félünk a teljes megsemmisüléstől s annyi halhatatlanságot akarunk önzően a magunk számára is, hogy nekünk is világosítsanak majd minden évben egyszer ...” (*A hétről*. Nagyvárad Napló, 1902. nov. 1.; AEÖPM III. 165) Az újítás, a társadalmi hazugságok leleplezése iránt elkötelezett

publicista itt ellentétben áll a költővel, aki viszont a középkorias hangulatú dekorációkat használja föl (pap, temetési menet)

A kép, a dekoráció elhelyezi a költeményt egy hagyományrendszerben, felidézi a haláltáncok hangulatát („gyász-menet”), anélkül, hogy valódi haláltáncot írna le, ugyanakkor irracionálissá, látomásossá, misztikussá, titokzatossá, félelmetessé teszi a hangulatot, elrugaszkodván egy valódi temetési menet elképzelhető leírásától. (Hiszen egy valódi temetés bizonyára nem éjfélkor zajlik, nem kell várni a koporsóra, amely majd közeledik valahonnan, nem kísérik „zörgő árnyak” stb.) Tér és idő nem reális, hanem látomásos: nem tudjuk, honnan közeledik a koporsó, nem tudunk meg a helyszínről semmit, csak azt, hogy „ezüst sátrak, fekete leplek” vannak ott, az idő éjfél, „babonás éj”. Ezért nincs is jelentősége annak, hogy a vers alapélményét egy nizzai vagy génuai temetési menet adta-e, vagy egy egyszerű falusi temetés (Vezér 1977, 241). Adynak erről a sejtelmes, látomásos hangulatot teremtő képességéről Schöpflin Aladár ír igen találóan:

„Egészen sajátos lélekállapot, Ady kizárólagos tulajdona a halálközelségnek az az állapota, amikor az élettudat le van fokozva, az eszmélés már csak a szomorúság érzésére szorítkozik, a világ képei csak halványan, foszladozó körvonalakkal érik a lelket, tompa fények hullanak a szembe, már alig tudni, álomról van-e szó vagy valóságról. Olyan ez, mint ősszel, szürkületkor, napnyugtakor, mikor a sötétség még nem borult a tájra, de már érezni közeledtét, még felismerni a tájat, de a körvonalak már belefoszlanak a horizontba. Ilyenkor hangzanak a költő hangszerén azok a halk, titkos hangok, olyan halkan suhanók, mintha nem is emberi kéz pengette volna ki őket, hanem maguktól rezdülnének meg a húrok. Álom, élet, halál fonódnak össze legfinomabb képekben, néha villan egy erősebb szín, de minden mint egy ködön át látszik.”(Schöpflin 1945, 99-100)

A vers felidézi a haláltáncok hangulatát, és ezzel elhelyezi a verset egy irodalmi hagyományrendszerben. Ha tetszik, a középkori haláltáncok lehetnek a szöveg pretextusai. Mert habár táncról nincs szó benne, mégis, többféleképpen kötődik ehhez a műfajhoz. A haláltánc Kovács Zoltán (1993) szerint három forrásból eredeztethető. Az egyik a három élő, három holt középkori legendája. E legenda szerint, mely a 13. századi francia irodalomban tűnt fel, három vadászni induló ifjú egy magányos helyen váratlanul három ijesztő külsejű halottal találja magát szemben, akik így szólnak: Quod fuimus, estis; quod sumus eritis! Vagyis: Azok voltunk, akik ti vagytok, azok lesztek, akik mi vagyunk! A három ifjú a három idegen halott által saját halálának lehetőségével illetve bizonyosságával szembesül, mint ahogy az Ady-versben is a „nézni egy idegen halottra” sor ezt a szembesítést fejezheti ki. A haláltáncok másik forrásai a bűnbánati prédikációkat kísérő színjátékok lehettek. A

didaktikusság később is a műfaj jellemzője, a halállal való szembenézés azt a célt szolgálja, hogy ráébressze az embereket bűneikre, és ezek megbánására, életük megváltoztatására sarkalljon. A bűnbánat érzésére utal a vers „Megbánni mindent. Törve, gyónva / Borulni rá egy koporsóra.” strófája. Vagyis, ha nem is didaktikus célzattal, de a bűnbánat érzése intenzíven jelen van a versben, ez adja a költemény etikus mozzanatát. A haláltáncok harmadik forrása nem keresztény gyökerű, hanem az a néphit lehetett, miszerint a halottak éjfélkor táncot járnak a sírok körül, s az élőket is megpróbálják bevonni a körtáncba. Aki enged a csábításnak, az rögtön vagy hamarosan meghal. Habár Ady költeményében táncról nincs szó, de az éjféλι időpont említése a sejtelmes hangulat fokozásán kívül a néphagyományra is utalhat.

Míg Ady számos versében valamilyen szerepet vesz föl, és a felvett szereplő nevében egyes szám első személyben beszél (*A Halál rokona* ciklusból például: *A Halál rokona* (1907), *Elillant évek szőlőhegyén* (1906), *A platánfa álma*(1906)), addig ebben a költeményben a lírai én személye homályban marad. Ezt úgy éri el a költő, hogy nem használ cselekvő igealakokat, kizárólag főnévi igeneveket: a vers legszembetűnőbb formai sajátossága az infinitívusok túlsúlya. Így egyszerűen kikerüli, nem nevezi meg az alanyt. (Hasonló megoldást találunk már a hat évvel korábbi *Antikritika* (1900) című alkalmi versben is, bár annak művészi színvonala nem éri el a *Sírni, sírni, sírni-ét*.) Az infinitívusok sajátos szerepét Aladár vette észre először. Szerinte az infinitívusok szerepeltetésétől „a vers sajátos módon tömör halmazállapotot kap, mintegy koncentrálva van – ez a hiány a fődolog, a legfontosabb kifejezőeszköz, tőle kapja a vers mélységét. Az infinitívusok a versben kifejezett vigasztalan bánat tompa egyhangúságát jelzik.” (Schöpflin 1945, 158). Komlós Aladár másképp vélekedik az infinitívusok szerepéről. Szerinte ezek sejtelmessé, látomásossá teszik a verset, illetve a cselekvés idejét meghatározatlanul hagyják, mintha a temetés résztvevője éjszakáról éjszakára végigélné a temetést. „A vers érzelmi tartalma tehát nem a vigasztalan bánat tompa egyhangúsága, hanem egy elrontott élet megbánása, összeroskadás a halálos önvád súlya alatt. S az is világos, miért van szükség az infinitívusok kizárólagos használatára. Csakis az infinitívusok segítségével lehet megőrizni a titkot, amely épp az elhallgatás következtében sokszoros erővel zúg a fülünkbe: hogy a költő a koporsóra boruló sirató, de ő a sírba tett halott is.” (Komlós 1966, 33) Komlós tehát a költőt azonosítja a siratóval, de a halottal is. Bár a költő és a sirató azonosításáról könnyedén lemondhatunk, mégis más szempontból érdekes ez az észrevétel, nevezetesen abból, hogy sirató és halott azonosnak fogható fel (ugyanígy vélekedik már Makkai 1927, 86; Szabó 1945, 102; és Földessy 1962, 54). Ennek ugyan ellentmond az, hogy a versben az „idegen halott” kifejezés szerepel, mégis, tisztán

grammatikailag nem elképzelhetetlen, és az idézett Ady-cikkek közül is megerősítheti a *Dies doloris* című. Azonban ennél is általánosabb következtetésre juthatunk. Az infinitívusok által a cselekvésnek nincs alanya, illetve meghatározhatatlan, hogy milyen számú és személyű lehetne az alany. Nem tudjuk, ki a cselekvő, nem kerül előtérbe, mint sok markáns Ady-versben, az „én”. A vers szereplője bármelyikünk lehet. Tehát az infinitívusok a halál-élmény általános szintre emelését szolgálhatják. (Ezen kívül hangulatkeltő hatásuk is van, ezáltal válik monotonná, litániaszerűvé a költemény, ezzel is az éjféli, babonás, középkori hangulatot idézve föl, mely a vers képi világát is jellemezte.)

Az infinitívusok szerepével függ össze az is, hogy nehezen lehet eldönteni, a temetés résztvevője és a halott ugyanaz vagy különböző személy-e. Egyszerűen az „én”-„te”-„ő” reláció nem jelenik meg az igeragozásban. A ciklusban van olyan vers, melyben a lírai ént saját halott énje látogatja meg (*Egy ismerős kisfiú*), s van, ahol egy másik halott emberrel találkozik (*Nóta a halott szűzről*). Ady publicisztikai írásai is (lásd az előbbieken) elfogadhatóvá teszik azt az értelmezést, miszerint a halott és a temetés résztvevője ugyanaz. De arról is szó lehet, hogy a halott valóban másvalaki, akárki. Benne azonban a temetés résztvevője meglátja saját halálának a képét, saját halálának és életének a végétét. S az idegen halott szemlélése körülbelül olyan hatást tesz rá, mint a *Párizsban járt az Ősz* (1906) esetében az a titok, amit az ősz súg, s amibe Szent Mihály útja beleremeg, s amiért *itt* szörnyű testamentumot kell írni és sírni kell. Nem valószínű, hogy a múlttagadás és megbánás csupán életrajzi háttérű lenne, mint ahogy Komlós értelmezi. Szerinte Ady 1906-ban betegségére rádöbbenve tépte magát eltékozolt élete miatt. A vers érzelmi tartalma ezzel párhuzamosan „egy elrontott élet megbánása, összeroskadás a halálos önvád súlya alatt.” (Komlós 1966, 33) Komlós tehát a költő személyes sorsával magyarázza a művet. Lehet, sőt biztos, hogy az alkotás folyamatát befolyásolta Ady személyes élete. A szemtanú Bölöni szerint Ady nehezen aludt a vers keletkezésének időszakában, sokszor csak veronállal, hajnalban sikerült elaludnia, nyugtalanok, látomásosak voltak az éjszakái, és jónéhány költemény ezekből az éjszakai víziókból születhetett (Bölöni 1974/1934, 153-154). Azonban a létrejött szövegnek sokkal általánosabb a mondanivalója, mint ahogy ez az előbbieken a nyelvi megformálással kapcsolatban világossá vált. Talán élet és halál nagy titkáról van itt szó, amely problémakör később, a *Minden Titkok Versei*-ben (1910) külön ciklust kap. Utalhatunk egy 1902-ben keletkezett cikkre is: „De talán más oka is van a mi síró, hulló könnyeinknek. A nagy, veszedelmes titokra gondolunk: arra, hogy magunkban hordjuk az élet és halál megfejthetetlen problémáját s ez a probléma talán sohse lesz ismert. Élünk, vágyakozunk,

kínlódunk és meghalunk anélkül, hogy ezt akartuk volna. Minden percünk elvégeztetés.” (*A hétről*. Nagyváradi Napló, 1902. aug. 3.; AEÖPM III. 121)

A költemény hatását az a feszültség okozza, amely a meghatározatlanság és meghatározottság között vibrál. Bizonyos, hogy a vers ad támpontokat az értelmezéshez, képi világa elképzelhető, ugyanakkor oly mértékben nyitott is, hogy szokatlanul nagy a lehetséges interpretációk száma. Ezért állapíthatja meg Wilhelm Droste: „Sok magyarral beszéltem, akik számára jelentős ez a vers, és eközben a lelkesedés olyan variációira bukkantam, melyek egymással szinte összeegyeztethetetlenek. Az egyik szerint azt bizonyítja a költemény, hogy a magyar nép hanyatlásra van ítélve, a másik a saját halálának feldolgozhatatlanságával érzi magát szembesítve, a harmadik szerelme halálát siratja a versben, a negyedik a mindenhol jelenlévő és mindenható mulandósággal konfrontálódik, az ötödik az ösztönei romboló hatásával, a hatodik megerősítve érzi magát dacában, a hatodik lelkiismeretét vizsgálja és joggal vádlottnak érzi magát, a nyolcadik ...” (Droste 1995, 93)⁴⁶ A mű lehetséges értelmezéseinek széles körét bizonyítja az is, hogy mind zenei, mind képzőművészeti interpretációra ihletet adott. Kodály Zoltán 1916-ban megzenésítette, 1940-ben pedig Lajos Ferenc *12 rajza* jelent meg a Szépmíves Műhely kiadásában.

2. *Schlussstück*

A *Schlussstück* című vers a *Képek könyve* (Buch der Bilder, 1902, 1906) című kötetben jelent meg, még hozzá a kötet záróverseként, talán már a *Neue Gedichte* szellemiségét megelőlegezve. (A vers címének lehetséges jelentéseit lásd hamarosan, a közölt fordításokban. Azért használjuk az eredeti nyelven a címet, mert bármelyik magyar fordítás kiválasztása önkényes lenne, és eleve leszűkítené az említett lehetséges jelentések körét.) Ez Rilke második jelentős kötete, mint ahogy az Adyé a *Vér és arany*. Az első kiadás 1902 júliusában látott napvilágot, a 37 költeménnyel bővített második kiadás 1906 decemberében, egy évvel a *Vér és arany* előtt. Míg Ady költészetét szubjektívnek szokás tartani, addig Rilke

⁴⁶ Az idegen nyelvű szövegeket az olvasás folyamatosságának megkönnyítése érdekében magyarul adom meg, saját fordításomban. Idézem azonban az eredetit is: „Mit vielen Ungarn habe ich gesprochen, denen dieses Gedicht bedeutsam ist, und bin dabei auf Varianten der Begeisterung gestoßen, die untereinander wahrhaftig geradezu unvereinbar sind. Einer sieht in dem Text die Untergangsgeweihtheit des ungarischen Volkes beschworen, ein anderer fühlt sich mit der Nichtverkraftbarkeit des eigenen Todes konfrontiert, ein dritter mit dem des Geliebten, ein vierter mit der Absurdität der allgegenwärtigen und allgewaltigen Vergänglichkeit, ein fünfter mit der Destruktivität seiner Triebe, ein sechster fühlt sich in seinem Trotz bestätigt, ein siebter sieht sich ins Gewissen und fühlt sich mit recht angeklagt, ein achter...”

költészete épp a *Képek könyvé*-től kezdve válik objektívvé, ezért is állt közel például Nemes Nagy Ágneshez, aki több szép elemzést írt Rilke-versekről.

Rilke költeménye sokkal dísztelenebb, egyszerűbb, rövidebb, mint az Adyé. Míg Ady költeménye képekben rendkívül gazdag (ezért is lehetett képsorozatot készíteni hozzá), a *Schlussstück*-ben csak egy képet találunk: a nevető szájét. Mégis, az értelmezési lehetőségek széles köre közös a két versben. A *Schlussstück* értelmezésére példa mind az öt idézett fordítás. A számtalan fordítási probléma közül csak néhányra térnénk ki (lásd erről bővebben Droste, 1995), elsősorban azokra, melyek az értelmezést befolyásolhatják, és melyek ismerete nélkül esetleg pontatlan kép alakulna ki a németül nem tudó olvasóban az eredeti szövegről. Először is maga a cím is többértelmű. *„Schlussstück”*- ez jelenthet záródarabot, záróverset, végszót. Mivel a kötetet zárja le a vers, a kötet utolsó költeménye, ezért a ’záróvers’ fordítás pontosabb talán, de nem tekinthetünk el a vers tartalma miatt a ’végszó’ értelmezéstől sem (valaki utolsó üzenete a halála előtt). Ebben az esetben a költemény arról szólna, hogy valaki figyelmezteti embertársait: vigyázz, mert életed teljében téged is elérhet a halál, mint ahogy engem is elért. Másodjára: az első sor máris újabb problémát vet föl. Ezt mindegyik műfordító úgy fordította, hogy „Nagy a halál”. Ez a fordítás kissé túl emelkedett, hiszen a magyarban a természetes szórend „a halál nagy”, a német sor szórendje is ez, és a német sor hangzása egészen mindennapi, egyszerű, korántsem olyan patetikus, mint amilyenné a fordításokban vált. Harmadjára: a következő két sor egybetartozik és fordításuk kissé pontatlan. Szó szerint: „Mi az ő nevető szája/szájai vagyunk.” A halál és nevetés, a sírás és kacagás társítása Rilke és Ady más verseiben is előfordult: Ady: *Kacagás és sírás*, Rilke: *Komoly óra (Ernste Stunde)*. A fordítási problémák részben egyes szavak többjelentésűségéből, részben a német mondat szintaktikájának nem-egyértelműségéből fakadnak.

Bár a Rilkével foglalkozó szakirodalom bőséges és sokoldalú (a német irodalomtörténészekon kívül Rilke foglalkoztatja az amerikai és francia irodalomtörténészeket is), a *Schlussstück* című költemény mintha elkerülte volna a figyelmet. Nem méltatta külön semelyik újabban megjelent Rilkével foglalkozó tanulmánykötet (Herzmann. és Ridley 1990; Bauschinger és Cocalis 1995; Reich-Ranicki 1996; Metzger, E.A. és Metzger, M.M. 2001.)⁴⁷ A *Szerzetesi élet könyve* és a *Képek könyve* nem tartozik a gyakran tárgyalt Rilke-kötetek közé, az *Új versek* az első olyan kötet, amely a figyelem középpontjába kerül, Rilke igazán

⁴⁷ Egyedül egy 1971-ben megjelent nyelvészeti indíttatású cikk méltatja külön ezt a verset (Revzin, 1971). Ez a tanulmány különösen a mű szerkezetével foglalkozik, vizsgálja szintaktikai, morfológiai és lexikális szinten is. Érdekes megállapítása, hogy a szimmetrikus szerkezetben csupán egy ponton van hiány, és ez a „Nagy a halál” megállapítással szembeni hiányzó „mi kicsik vagyunk” lenne. Ezt az olvasó automatikusan kiegészíti.

modern költészetének kezdetét jelezve. Pedig a korai és a kései Rilke művei között folyamatosság figyelhető meg, mint ahogy erre például Michel André Bernstein (2000, 28) felhívja a figyelmet. A *Képek könyve* záróverse, a *Schlussstück* sok tekintetben elüt a kötet verseitől, nem jellemző rá a szecessziós díszítettség és impresszionista hangulatképnek sem nevezhető. Olyan költemény, mely az *Új versek* szemléletét, sőt a kései Rilke érettségét előlegezi meg, kifejezésmódjának egyszerűsége és bonyolultsága által.

A halálmotivika általában minden korban, minden jelentős költő életművében szerepet játszik. Zolnay Vilmos (1983) pedig egyenesen a halállal hozza összefüggésbe a művészetek eredetét. A primitív népek szokásait, szertartásait kutatva igyekeznek következtetéseket levonni az ősi kultúrákra vonatkozólag. Az ősi embercsoportot egy „atya” vagy „öreg” vezette. Zolnay elgondolása szerint az ősi avatási szertartások azt elevenítik meg, hogy hogyan ölték meg a fiak atyjukat, s aztán hogyan engesztelték ki saját (jelképes) halálukkal istenné tett ősüket. Az ősi avatási szertartások tehát mind azonos töről fakadnak, az atya meggyilkolásából erednek. Az apa megölésére a fiaknak sok okuk lehetett: ő birtokolhatta csak a nöket, övé volt a hatalom. A szent ölés emlékét aztán időről időre áldozatbemutatással elevenítették föl, melyet dionüszoszi jellegű ünnepek követtek. A halál tényére az öreg halála pillanatában döbbsentek rá, addig nem tudatosult bennük. Az öreg halála elviselhetetlen volt, ezért bűnbakot kerestek, akire átháríthatják a felelősséget. Ez az áldozat kezdetben ember volt, az atya legkedvesebb gyermeke, később állat. Az áldozat önként veszi magára a bűnt, hogy az atyához hasonlóan feltámadjon és megtérjen hozzá. Az ösesemény megisméltésének szokása aztán rendszeressé vált, új típusú rendet hozott létre. Tehát abban a pillanatban, hogy tudatossá vált az ember számára a halál ténye az atya meggyilkolása után, megtalálta a módot is, hogy hogyan győzze le az ehhez társuló félelmet: a halál és feltámadás ünnepe révén, és az ebből kialakult művészet által⁴⁸. A művészet tehát a végtelent fejezi ki, véges formában. Az ember a művészet által halhatatlanná teszi magát, örök emléket állít magának és így legyőzi a halált. Ebben a felfogásban minden műalkotás a halállal száll szembe. Azonban nyilvánvalóan nem minden műalkotás a halálról szól tematikai szinten. A 20. század elejének művészete azonban különösen érzékeny erre a témára. A modern költészetre, és Rilkéére különösen jellemző, hogy a történelem végén élőknek tudja magát. Martin Davies például egyenesen a freudi értelemben vett halálöszön korszakának nevezi ezt a kort (1990, 201) Ady és Rilke hasonló gondolkodása a halálról tehát a kor szemléletéből adódhat. Rilke számára – mint Ady

⁴⁸ Az ősapa meggyilkolásának elmélete már Freud teóriájának is fontos eleme, csak Freud ezt nem hozza kapcsolatba a művészetekkel. Lacan elméletében pedig az Apa neve játszik fontos szerepet, mely a Szimbolikus Rendet jelöli.

számára is - élet és halál egységet alkotnak, ez különösen a *Duinói elégiák*-ban és a *Szonettek Orpheuszhoz*-ban válik világossá. Ady esetében elegendő csupán egy példát említenünk, de a példák sora hosszasan folytatható lenne:

„Élet és Halál: majdnem-egyek,
Nagy rokonok, nagy különök,
Két orcámon egyszerre cuppant
Forró, vitázó csókotok
És én most Hajnalt köszönök.” (*Első szeretőm ölében*)

A Rilke-szakirodalom foglalkozik is kiemelten a halál-tematikával (például Davies 1990; Stahl 1990), az újabb Ady-szakirodalmat kevésbé foglalkoztatja ez a téma.

Említettük, hogy a *Sírni, sírni, sírni* című versben a haláltáncokra jellemző vonások fedezhetők fel. A *Schlussstück*-ben is megtaláljuk a haláltánc néhány jellegzetességét, ugyanúgy a haláltánc-szövegek lehetnek a szöveg pretextusai. A haláltáncra jellemző a didaktikus célzat. Rá akar döbbsenteni, hogy a halál bármikor, váratlanul elérhet bennünket, és biztos nem akkor fog jönni, amikor várjuk, éppen ezért kell erkölcsösen élnünk. A halál előtt nincs jelentősége a szociális státusnak, illetve a földi aktivitások a halál előtt állva jelentéktelennek tűnnek (l. pl. Seigneuret 1988, 321-328). A *Schlussstück* a didaktikus célzat nélkül, de szintén erre a váratlanságra döbbsent rá: A halál nem az élet végén, hanem az élet közepén érkezik meg, pontosabban, amikor azt hisszük, hogy az élet közepén vagyunk⁴⁹. Később, az *Új versekben* számos költemény kifejezetten utal a haláltánc-előzményére: Különösen a *Legende von den drei Lebendigen und den drei Toten (A három élő és három holt legendája)* és a *Totentanz (Haláltánc)* címűek.

A közös gyökerek taglalása után azt a kérdést feszegetjük, hogy a két költő *hogyan* dolgozta föl a hasonló témát. Megvizsgálhatjuk a költeményt a benne megjelenő szereplők

⁴⁹ Hofmannsthal szintén középkori hagyományt elevenít fel az *Akárki* című moralitásjáték feldolgozásával.

Ebben Akárkit szintén váratlanul éri a halál:

„Mit, nincs halasztás? Mint ítélet
Óvatlan úgy rontasz te ránk,
Mikor legrózsásabb az élet,
Hamis játék, gonosz szerez.
Már mondtam, kész nem vagyok,
Bár szemvetésim nem nagyok.”

(Hofmannsthal 1924, 66)

szempontjából. Míg Ady verse a főnévi igenevek által személytelenné válik, Rilke versében a főnév és a személyes névmás meghatározzák az alanyokat: az első sorban a „halál”, a másodikban a „mi”, majd az „ő”, ami a halálra vonatkozik. Csakhogy az „ő” és a „mi” eggyé válik abban a kijelentésben, miszerint mi a halál nevető szája vagyunk, illetve, hogy a halál bennünk sír. A halál a mi részünk (a mi életünknek része), vagy mi vagyunk a halál részei? A vers szerint paradox módon mindkettő igaz. Akkor azonban az „ő” és a „mi” elveszti értelmét, és a versbeli alanyok megfoghatatlanná válnak, hiszen ha a „mi”-t keresem, az „ő” részeként találom meg, ha az „ő”-t keresem, az „mi”-ben lakozik. A Paul de Man (1999, 58) és Hadas Emese (2004) által említett, Rilkére jellemző kiazmusos szerkesztés ebben a versben is megmutatkozik, hiszen szerkezetét úgy írhatnánk föl: ő (a halál)-mi – mi-ő. A költemény szinte közhelyszerű kijelentéssel kezdődik, de furán ér véget, megfordul a reláció: nem mi sírunk, nem mi siratjuk halálunkat, hanem a halál sír bennünk – bár az előbb említett bizonytalanság miatt ez tulajdonképp ugyanaz.⁵⁰

Ady költeményében megkétszereződött a személyiség („nézni egy idegen halottra”), vagy másik értelmezésben egy másik személyre volt szükség, hogy a halál, vagy ha tetszik, a sors végzetére rádöbbenjen. Rilkénél a belsőben („mitten in uns”) játszódik minden. Adynál a döbbenetet követi a sírás, Rilkénél a sírást követi a döbbenet. Ady sírása hangos, Rilkéé csendes. De az emberi sors felett érzett döbbenetük ugyanaz. Bár más-más módon, de mindkét költeményben az „én” meghatározatlan marad, feloldódik, s annyira általánossá, személytelenné válik ezáltal a mű, hogy képes az olvasót személyesen megérinteni. Ezt bizonyítja a két vers utóélete is.

Rilke versének utóélete is gazdag, akárcsak az Adyé. Sosztakovics 14. szimfóniájának záródarabját erre a szövegre komponálta, s a zenei dies irae-motívum megjelenik benne. Kamil Grygoruk illusztrálta. Az interneten a Rilke-rajongók a rilke.de honlapon cserélhetik ki véleményüket egymással. Hogy mennyire aktuálisnak érzik az emberek a költeményt, mutatja az is, hogy a 2001. szeptember 11-iki terrortámadás után az egyik internetes honlapon többek között ezt a művet idézték az elhunytak emlékére (www.maennerberatung.de). Az Egyesült Államokban az utóbbi tíz évben szintén nagy népszerűsége tett szert Rilke, költeményeinek több angol fordítása jelent meg, képeslapok és egyéb népszerű kiadványok idézik egyes sorait. (Komar 1995) Több magyarázat is elképzelhető arra, miért is van ez így. Kathleen L. Komar úgy gondolja, hogy a New Age szellemi hulláma metafizikus táptalajt talál benne. Michel André Bernstein szerint ez abból következik, hogy nagyon sok didaktikus verse van, mintegy tanácsot tud adni arra vonatkozólag, hogy hogyan éljünk. (Bernstein 2000, 21).

⁵⁰ Revzin (1971) kiemeli, hogy a halál az aktívabb szereplő, szemben a passzívabb 'mi'-vel és léttel.

Lehetséges azonban, hogy ez a népszerűség félreértésen alapul, és hiába keresünk metafizikát Rilke versei mögött, a szövegeken kívül nem találunk semmit? Több kutató is erre a megállapításra jutott. Ahogy Martin Swales megfogalmazza: „Rilke tárgykölteményei látszólag valamilyen ontológiai problémáról szólnak, (és ebben az értelemben a klasszikus modernség mintapéldányai); de amit igazán (vagy sokkal inkább nem igazán) nyújtanak, az szövegiség, fikció, posztmodern. A rilkei tárgyak gyakran tűnnek meta-esztétikai, meta-textuális tárgyakként, de valójában textuális tárgyak, szöveggé tett tárgyak.” (Swales 2000, 162)⁵¹

3. A modernség jellemzői a két műben

Lehet, hogy még jobban sikerült összezavarni az olvasót? Ady esetében arról vitatkoznak az irodalomtörténészek, hogy inkább a romantikához, vagy inkább a modernséghez tartozik-e, Rilket pedig némelyek egyenesen posztmodernnek tartják, mint olvashattuk. Tehát nemhogy hasonlóságokat találtunk volna, hanem éppen azt tapasztaljuk, hogy távol áll egymástól a két költő művészete? Talán mégsem így van. Ugyanis mindkettőt jellemzi az a változás, mely 1900 körül ment végbe, s amely a modernség kezdetét jelenti, akkor is, ha emellett Ady romantikus vonásokat is felmutat, illetve Rilkenél akár már a posztmodern egyes jellegzetességeit lehet észlelni. Ulrich Fülleborn (1990, 72) ennek a változásnak a lényegét három pontba szedi: (1) az „én” identitása kérdésessé válik, (2) felmerül a nyelvi probléma, melyet 1900 körül nyelvi válságként tematizálnak, (3). az időhöz való kapcsolat megváltozik. Mármost Rilke esetében általában egyetértés uralkodik a tekintetben, hogy ő a modernség egyik képviselője, és mivel modernség és posztmodern talán nem is egymás ellentétei, hanem egymás folytatásai (legalábbis bizonyos felfogásban), ezért Rilke aktuális a posztmodern korban. Adyt ezzel ellentétben inkább a hagyományos metafizikus gondolkodás képviselőjének tartják. Ezt a nézetet azonban a mű sok helyütt cáfolja. Nézzük pontonként! (1) Az én identitása mindkét tárgyalt versben kérdésessé vált. Adynál az infinitívusok használata, Rilkenél az „ő”-„mi” viszony meghatározatlansága okozza ezt. Az „én”-re (vagy „mi”-re) az „ő” szempontjából, az „ő”-re az „én” vagy a „mi”

⁵¹ Az eredetiben: „Rilkes Dinggedichte überhaupt [...] versprechen Ontologisches (und sind in dem Sinne Paradebeispiele für die klassische Moderne); was sie eigentlich (oder vielmehr uneigentlich) bieten, ist letztlich Textliches, Fiktives, Postmodernes. Die Rilkeschen Dinge geben sich gern als meta-ästhetische, meta-textliche Dinge; sie sind aber textliche Dinge, getextete Dinge.”

szempontjából látunk rá, illetve az „én”-„ő” vagy „mi”-„ő” szerep felcserélhető. Ha pedig kissé széttekintünk a két költő életművében, a teljesség igénye nélkül is sok példát hozhatunk arra, hogy az „én” csak különböző szerepekben realizálódik. Gondolhatunk Rilke *Szerzetesi élet könyve* című kötetére (ha csak a korai Rilkét tekintjük), melyben a költő egy szerzetes szerepét veszi föl, és hatalmas félreértés lenne azt gondolni, hogy a valóságos Rilke buzgó vallásos életet élt. És gondolhatunk Ady felvett szerepeire (*Góg és Magóg, A muszáj Herkules* és vég nélkül lehet folytatni a sort.) Mindez azt mutatja, hogy az „én” zárt egysége megszűnt, csak részekben, egyes szerepekben létezik, amelyek összessége sem ad ki valamilyen zárt képet, hanem inkább ellentmondásosak. (2) A nyelvi problematika. Mint ahogy már említettem, Rilke versében világosan látszik, hogy már a cím is bizonytalanná teszi jelölt és jelölő viszonyát, nem tudjuk, mit jelent, pontosan mire vonatkozik a „záróvers” elnevezés. Érthető tisztán textuálisan és referenciálisan is. A költemény többi szava, kifejezése, képe is elbizonytalaníthatja az olvasót, de ezzel lehetetlenné is tesz bármiféle leegyszerűsítő értelmezést, homogenizáló diskurzust, legyen az pszichológiai, politikai vagy vallási. Ady verséről ez első látásra kevésbé mondható el, itt látszólag minden jelölő egyértelműen utal egy-egy jelöltre (például halott, temetés). Ha azonban jobban megfontoljuk, nem is annyira a valóságra utalnak ezek a jelölők, hiszen se a temetésről, se a halott személyéről nem tudunk meg semmi konkrétat. Ezenkívül a sírás-írás párhuzam gyakori Adynál (lásd *Góg és Magóg, A verselő asszonyok, Sípja régi babonának, Hát imígyen sírok*) s ez a költemény értelmezhetőségét elmozdíthatja az írásról való írás irányába. Csak az egyik említett versből idézünk példaképp:

„Sohse kívánkoztam nagy erdőket nyírni,
Fájásokat fájón, fájlalva lebírni,
De szeretek olykor s manapságig írni
S fájó fájdalmamat imígyen kisírni.”

(*Hát imígyen sírok*)

Mindkét költemény irodalmi „elődje” inkább a középkori haláltáncokban kereshető, mint valamely konkrét élményben. (3) Az idő diszkontinuitása. Az idő folytonosságáról szintén egyik művel kapcsolatban sem beszélhetünk. Rilke verse értelmezhető úgy is, hogy az ember életének idejéből kiemeli a kezdetet és a véget, azonkívül az élet közepét említi meg. Azonban a szöveget tekintve a halál, tehát a vég a kezdőelem, az élet és annak a közepe csak később említődik. Úgy is felfogható, hogy visszaemlékezés ez a költemény a halál felől az életre, de legalábbis az idősíkok folytonossága megkérdőjelezhető. Ady költeménye esetében,

mint említettük, a megjelölt idő (éjfél) látomásos, nem valódi időpont. A költemény úgy is értelmezhető, mint valakinek „visszaemlékezése” saját halálára, legalábbis, ha halott és szemlélő ugyanaz. Az idő folytonossága megint csak kérdéses.

Az említett szempontok szerint mindkét vers a modernség jeleit mutatja; részben hasonló, részben különböző poétikai eljárásokkal hasonló eredményre jutva. Ez nem feltétlenül azt jelenti, hogy Ady és Rilke költészete között általában is szorosabb rokonság lenne, bár nem is zárja ki ezt a feltételezést.

Irodalom

- Bauschinger, Sigrid és Cocalis, Susan 1995, szerk. *Rilke-Rezeptionen. Rilke Reconsidered.* Tübingen und Basel, Francke Verlag.
- Bernstein, Michel André 2000. Rainer Maria Rilke. The Book of Inwardness. In uő: *Five Portraits. Modernity and Imagination in Twentieth-Century German Writing.* Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 11-33.
- Bölöni György 1974/1934. *Az igazi Ady.* Budapest, Magyar Helikon.
- Davies, Martin 1990. Eine Reinkultur des Todestriebes: Rilke's poetry and the end of history. In Herzmann, H. és Ridley, H. szerk.: *Rilke und der Wandel in der Sensibilität.* Essen, Verlag Die Blaue Eule, 193-210.
- De Man, Paul 1999. *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben.* [ford.. Fogarasi György] Szeged, Ictus Kiadó és JATE Irodalomelmélet Csoport, 35-80.
- Droste, Wilhelm 1995. Brücken ins Uferlose – das Schöne in den Zonen der Unübersetzbarkeit (Überlegungen zu Gedichten von Endre Ady und Rainer Maria Rilke). *Berliner Beiträge zur Hungarologie* 8. füzet, 86-113.
- Földessy Gyula 1962. *Ady minden titkai.* Budapest, Magvető.
- Fülleborn, Ulrich 1990. Rilke um 1900 unter der Perspektive der Postmoderne. In Herzmann, H. és Ridley, H. szerk.: *Rilke und der Wandel in der Sensibilität.* Essen, Verlag Die Blaue Eule, 71-89.
- Fülleborn, Ulrich 1999. Rilkes Gebrauch der Bibel. In Lamping, D. és Engel, M. szerk.: *Rilke und die Weltliteratur.* Düsseldorf – Zürich, Artemis und Winkler, 19-38.
- Hadas Emese 2004. A chiazmus enigmája Rilke lírájában. In Ladányi Mária, Dér Csilla, Hattyár Helga szerk.: „*még onnét is eljutni túlra...*” *Nyelvészeti és irodalmi tanulmányok Horváth Katalin tiszteletére.* Budapest, Tinta Könyvkiadó, 412-419.
- Herzmann, Herbert és Ridley, Hugh 1990, szerk. *Rilke und der Wandel in der Sensibilität..* Essen, Verlag Die Blaue Eule.
- Hofmannsthal, Hugo von 1924. *Akárki. Játék a gazdag ember haláláról.* Ford. Kállay Miklós. Budapest, Genius Kiadás.
- Kabdebó Lóránt 1999. A *Margita* európai rokonai. In Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár-Szabó Zoltán és Menyhért Anna szerk.: *Tanulmányok Ady Endréről.* Budapest, Anonymus, 158-181.

- Kenyeres Zoltán 2001. *Etika és esztétizmus. Tanulmányok a Nyugat koráról.* Anonymus, Budapest.
- Komar, Kathleen L. 1995. Rilke: Metaphysics in a New Age. In Bauschinger, S. és Cocalis, S. szerk.: *Rilke-Rezeptionen. Rilke Reconsidered.* Tübingen und Basel, Francke Verlag, 155-169.
- Komlós Aladár 1966. Ady Endre: Sírni, sírni, sírni. In: *Miért szép?* Budapest, Gondolat, 29-34.
- Kovács Zoltán 1993. A haláltánc. *Lege artis medicinae.* 3. 8. sz. (aug. 31.) 796-99.
- Lajos Ferenc 1940. *12 rajza Ady Sírni, sírni, sírni c. költeményéhez.* Budapest, Szépművészeti Műhely.
- Makkai Sándor 1927. *A magyar fa sorsa.* Kolozsvár, Erdélyi Szépművészeti Céh.
- Metzger, Erika A. és Metzger, Michael M. 2001, szerk.: *A Companion to the Works of Rainer Maria Rilke.* Rochester, Camden House.
- Reich-Ranicki, Marcel 1996, szerk. *Rilke. Und ist ein Fest geworden.* Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag.
- Revin, Isaak I. 1971. Strukturanalyse eines Gedichts von Rilke. *Linguistische Berichte.* 3. 15. sz. 63-66.
- Rieckmann, Jens 1985. *Aufbruch in die Moderne.* Königstein, Athenäum.
- Schöpflin Aladár 1945. *Ady.* Budapest, Nyugat Kiadó és Irodalmi R.T.
- Seigneuret, Jean-Charles 1988, szerk. *Dictionary of Literary Themes and Motifs A-J.* Westport, Connecticut, Greenwood Press.
- Stahl, August 1990. Rilkes Rede über den Tod. In Marx, R. és Stebner, G. szerk.: *Perspektiven des Todes.* Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 91-111.
- Swales, Martin 2000. Zwischen Moderne und Postmoderne? Überlegungen zu Rilkes (sogenannten) Dinggedichten. In Stevens, A. és Wagner, F. szerk.: *Rilke und die Moderne (Londoner Symposium).* München, ludicium, 155-164.
- Szabó Richárd 1945. *Ady Endre lírája.* Budapest, Ady Könyvkiadó.
- Vezér Erzsébet 1977. *Ady Endre élete és pályája.* 2., átdolgozott kiadás. Budapest, Gondolat.
- Zolnay Vilmos 1983. *A művészetek eredete.* 2., bővített kiadás. Budapest, Magvető Könyvkiadó.

VII. A piros kert és a másik kert

Ady Endre: Léda a kertben – Hofmannsthal: Mein Garten

Léda a kertben (1906)

Bús kertben látlak: piros hinta-ágy
Himbálva ringat.
Lankadt virágok könnyes kelyhekkel
Siratják a csókjainkat.

Álmodva nézlek: két piros felhő
Kószál az égen.
Csókokat gyarlón, himbálva váltanak
S meghalnak vágyak tüzében.

Két piros felhő: szállunk. A lángunk
Éhesen lobban.
S itt lent a kertben még a pipacs is
Szán bennünket jóllakottan.

Mein Garten (1892, 1907)

Schön ist mein Garten mit den goldnen Bäumen,	Szép a kertem, benne az arany fák,
Den Blättern, die mit Silbersäuseln zittern,	A levelek, melyek ezüstsusogással
rezegnek,	
Dem Diamantentau, den Wappengittern,	A gyémántharmat, a címeres kapurács ⁵² ,

⁵² A 'Wappengitter' szó fordításához némi magyarázat szükségeltetik. Ugyanis szó szerint a 'Wappen' szó címert, a 'Gitter' szó pedig rácsot jelent. A 'címerrács' szó azonban értelmetlen volna. Miért értelmesebb a 'kapurács' kifejezés?

1) A szerző, mikor a kertről elmélkedik, a kert hangulatos díszítőelemeit sorolja fel, és nem illene ide egy címer rácsszerű részlete, ami magában nem hangulatkeltő - annál inkább egy díszes kapurács, amelyen egy címer díszel.

2) Az itt említett "Wappengitter" (lásd

<http://www.duesseldorf.de/stadtmuseum/sammlung/04/017/10381.shtml>) a bejárat része

(Wappengitter vom Portal des Kanzleigebäudes) és nem egy címer része, vagyis címeres kapurács.

3) Itt (<http://www.reillanne-en-luberon.com/fr/deutch/stecroix.htm>) a Wappengitter mellett kép is szerepel.

sőt: 4) Itt egy Ibiza autó orrán lévő rácsos és márkaemlékével ellátott alkatrészt is "Wappengitter" nek neveznek. (www.ibiza-forum.de/index.php?page=Thread&threadID=67169)

társadalmi megváltás szándékával. Ezért is érdekes két olyan, magyar illetve osztrák művet egymással szembeállítani, amelyek mindegyikének középponti motívuma a kert. Merthogy a kert a magyar művészek körében is kedvelt szecessziós motívum, úgy a képzőművészetben, mint az irodalomban⁵³. Előfeltevésem, hogy a kert-szimbólum Ady illetve Hofmannsthal művében más jelentéssel töltődik fel, ami a két nép irodalma közti különbségeket is jellemezheti. Ugyanakkor egy, a nyugat-európai irodalomban is népszerű motívum használata Ady európai irányultságát mutathatja. Ennek a kettősségnek a fényében szeretném a két művet összehasonlítani.

Ady a szeretett asszony képét előszeretettel ábrázolja a *Vér és arany* kötetben természeti helyszíneken, a tengeren (*Csolnak a holt-tengeren*, 1907), tengerparton (*Egyedül a tengerrel*, 1906) vagy a temetőben (*Két hajdani szeretők*, 1907), a bálteremben (*Lédával a bálban*, 1907), a képzeletbeli *Bihar vezér földjén* (1906). A *Léda a kertben* sajátos helyszíne nem gyakori Ady lírájában, de, mint a későbbiekben látni fogjuk, nem is egyedülálló. A kert és a nő összekapcsolódása a képzőművészetekben is kedvelt szecessziós motívum, mint ahogy erről Gellér Katalin beszámol (Gellér 1997, 234-242)⁵⁴. Ennek a jelenségnek az alapja a nő természeti lényként való felfogása, s így összekapcsolása az otthonnal, a kerttel. Mint Gellér írja, a növényeket összekötő kapocsnak látták az élet primitívebb formái és az ember között, illetve azt gondolták, hogy a növények képviselik a büntelenség előtti állapotot. Gellér fölhívja a figyelmet arra is, hogy ezekben az ábrázolásokban látenszen továbbél a középkor Mária-képe, ahol Mária az emberi, természetközeli oldalt képviseli, szemben a rendet, tökéletességet megtestesítő Atyaistennel és Krisztussal. Így megjelennek a Mária-kultuszra jellemző virágok is. A kert és a nő ábrázolására példaként említhetjük Kacziány Aladár *Vágy* című (1912) képét vagy Rippl-Rónai József *Les Vierges* (1895) című kötetének litográfiáit. Ady verse könnyen párhuzamba hozható ezekkel a képzőművészeti alkotásokkal, mert képszerűsége intenzív: könnyen el lehet képzelni a kertben hintaágyon ülő Lédát, virágoktól körülvéve, amint nézi őt a költő, illetve az égen szálló felhőket. De az az érdekes, hogy Ady hogyan használja föl az elterjedt motívumot, hogyan lesz speciálisan „adys” a vers.

Feltűnő, hogy a kert, mely a bécsi irodalom szimbólumává vált, Ady írásait is végigkíséri, de más a szerepe, mint az osztrákoknál. Prózájában és verseiben jelentős szerepet kap, a *Léda a kertben* ilyen szempontból nem elszigetelt. A kert az Ady-cikkekben gyakran

⁵³ A kert lényeges szerepet játszik a századforduló irodalmában. Többek között Lesznai Anna, Czóbel Minka, Gozdsdu Elek, Csáth Géza, Balázs Béla műveiben végigkövethető motívum. Erről részletesebben lásd Ajtay-Horváth 2002, 36-40.

⁵⁴ A kert és a virág motívumainak német nyelvterületen való előfordulását vizsgálja még Wichmann (1984).

kulturális helyszín, Debrecenben a kávéházak előtti kert (*A hétről*. Debreczen, 1899.május 27., AEÖPM I.2 155-56), Nagyváradon a Rhédey-kert (*Az uborka megsárgult*. Szabadság 1900. augusztus 14.; AEÖPM I.2 320; *A nizzai ünnep*. Szabadság 1900. június 3. AEÖPM I.2 283-85), a Fekete Sas kertje (*A magyar daltársulat*. Szabadság 1900. július 29.; AEÖPM I.2 545) Párizsban a Luxembourg-kert (*Egy irodalmi ünnep*. Budapesti Hírlap 1904. július 5.; AEÖPM V. 72-74) hívja fel magára Ady figyelmét. Közelebb visz minket a vershez azonban az a néhány cikk, melyben a kert a lélek szimbólumaként jelenik meg. Ilyen *A főhadnagy esete* című (Szabadság, 1901. január 16.; AEÖPM I.2 421-22), mely egy 12 éves fiú álmáról szól – a fiú a kertben alszik. Álmában egy nő beszélt hozzá, aki meggyőzte őt arról, hogy felesleges a sok tanulás, legyen inkább katona. A fiú álma beteljesedik, felnőttkorában valóban katona lesz. A *Vénasszonyok nyara* című cikkben pedig szerelem, halál és kert motívuma fonódik össze. A már 30 körüli nőhöz későn jut el a szerelem, egy beteg, tudós férfi alakjában, aki korán meghal. A nő a kertben üldögélve siratja szerelmét, amikor is az megjelenik, mégpedig húszévesen. A halott visszatérése azonban nem tart sokáig, a nő estére hívja őt vissza, amikor az már nem jön el. Az esemény közel sem reális, inkább a nő lelkében játszódik (*Vénasszonyok nyara*. Szabadság 1900. szeptember 26. AEÖPM I.2 569-570). A *Levél az apámhoz* című cikkben kivételesen az otthont jelképezi a kert, de egyúttal az otthon zártságát is: amikor rés nyílik a kerten, akkor „bezsibong” az élet, s menekül a fiú. Az otthon a lélek tükre is: a lélek zártsága a kert határaival írható körül, s ahogy kifelé, a nagyvilág felé nyílik a lélek, a kert határai is eltűnnek. Az otthon és a költői hivatástudat feszültsége, a hazatérés és elvágódás kettősége jellemzi a cikk hangulatát, amely a kert és élet ellentét párban fejeződik ki. Ez igen ritka Ady prózájában, mint látni fogjuk, a novellákban a kert inkább a vágyakkal teli élet színhelye.

„Barátkozom az öreg akácfával, kinézek a rétre, belecsalom a mélységes csöndességet a szívembe, beleolvadok a csöndes gondolattalan vegetálásba, szagolom az isteni, a csíráztató, a nagy erejű földet, és olyan semmivé, a nagy semminek (vagy a nagy mindennek?) olyan kicsike rabszolga-pehelyévé válok, mint Mouret abbé a nagy tenyésző kertben... Egy napig... Te tudod édesapám, hogy csak egy napig... Aztán rés törik a nagy kerten... Besüt a nap, bezúg a lárma, bezsibong a lelkembe az élet, s én rohanok töletek el, vissza...” (*Levél az apámhoz*. Nagyvárad Napló 1903. március 1.; AEÖPM IV. 44-46).

Leginkább az Ady-novellákban érhető tetten az a jelenség, hogy a kert a szerelem helyszíne. Azonban sohasem olyan egyszerű a képlet, hogy a kert az a hely lenne, ahol a

szerelemesek boldogsága célba ér. Inkább a végzetszerű, kikerülhetetlen, akár naturalisztikusnak nevezhető szerelem motívuma kapcsolódik össze vele. Egyik korai novellájának, az *Olga* (1898) címűnek tárgya a Szabó tanár úr és nevelt lánya, a szép Olga közötti szerelem. A kert nem szerelmük beteljesülésének színhelye lesz, hanem az a helyszín, ahol Olga bevallja édesanyjának tiltott szerelmét. A fátum ezután éri el a családot, az elbeszélő csak annyit tud, hogy az iskolában már nem Szabó tanár úr érettségiztetett, és családja is eltávozott. A beteljesületlen szerelemről vall a *Ne tudja meg* (1899) hőse. Az őszi hangulatú kertben meséli el barátjának, hogy betegsége miatt nem tudja boldoggá tenni a nőt, akit szeret. A történet vége pedig, hogy öngyilkos lesz, mégpedig ugyanabban a kertben, ahol bánatáról vallott. A *Mesék* (1900) a züllött élet és a tiszta szerelem ellentétére épül. A főhős a kertben ismeri meg a két tiszta lányt, Erzsit és Margitot, akik iránt nyomban szerelemre lobban. A későbbi *Katinkáig* (1904) című elbeszélés a főhős szerelmi életét, illetve az ahhoz vezető utat mutatja be. Ebben a történetben hangsúlyos a korai pubertás, a korai szerelmi vágy jelentkezése. A főhős, miközben az iskolai júniusi vizsgák zajlanak, hirtelen felzokog: „Egy kertre gondoltam, ahol tegnap piros rózsákat láttam: tébolyodott düh szállott meg, hogy miért nem lehetek én most ott.” (Ady 1977, 138). A májusvégi virágzó kert a *tízmilliós Kleopátra* (1904) sorsfordulatának helyszíne. A polgári származású Gutberger Kleopátra, az előkelő bécsi nevelőintézet tanulója elhatározza, hogy az utcán meglátott olasz festőé lesz. Éjszaka kiszökik az intézetből, s az intézetet körülvevő virágos kerten át rohan a festőhöz. Mint a kiadás jegyzete említi, a történet helyszínét Léda elbeszéléseiből kölcsönözhatta Ady, minthogy Léda maga is a korban híres Paulus-féle lánynevelő intézet növendéke volt Bécsben (Ady 1977, 1214). A kert sokszor a történésekkel párhuzamosan jelenik meg, vagy ahogy Hatvany említette (Hatvany 1974, 360), az érzéskészítés és tájleírás párhuzamát figyelhetjük meg. Az *Ottó* (1904) című novellában a kisgyerek születésével együtt mozog a kert: a novemberi természet májusiasan ragyog, ahogy az emberek a gyermek születését várják. A lehulló falevelek is a kis vendég érkezéséről susognak. Az öröm azonban itt is ambivalens: a kis Ottó szőkén születik a fekete-barna színű családba, s emiatt örök életére kítaszított lesz. Ahogy a család megdöbben a szőke kisfiú születésén, úgy zúg a kert is. A kert nemcsak a szerelem, a születés, de az élet szimbóluma is. A *Tamás és Tilda* (1905) című történet hősei egy görény férfi és egy egér nő, ahol a nő mindig megcsalja urát, s az mindig elhiszi neki, hogy nem történt semmi. Ady ezzel a történettel feltehetőleg azt a nézetét illusztrálja, hogy az élethez elengedhetetlen a hazugság. A májusi kert, melyre a házaspár ablaka nyit, maga az élet, mely megköveteli, hogy folytassák szerelmüket. A piros kert motívuma, mint ahogy erre a kritikai kiadás jegyzete is utal (AEÖV III. 279), a *Tamás a piros kertben* (1905) című

novellában bontakozik ki igazán. A novella folytatása egy 1898-as versnek, az *Azuba* címűnek. A novella a bibliai történetet dolgozza fel: a kétkedő Tamásét. Tamás Jézus halála után megszűnik hinni mesterében, visszamegy szerelméhez, Azubához, akivel három csókos napot töltenek el. A harmadik nap végén azonban Tamás belülről hallja mestere hangját, bocsánatot kér kételkedéséért, elhagyja Azubát, és újra követi a mestert. A kert pirossága a szerelem intenzitásával párhuzamosan növekszik, s annak múltával csökken, míg a végén fehérré változik. A kertnek ilyenfajta szerelem-szimbólummá emelése sajátos Ady művészetében.

Ady lírai műveiben sem jelentéktelen a kertszimbólum előfordulása. Már első kötetében, a *Versek* (1899) címűben találhatunk erre példát. A romantikus hangvételű *Hervadáskor* (1898) című versben összekapcsolódik a szerelmi bánat, a szakítás és a halál motívuma. A szerelmesek találkahelye a lányék kertje volt, mely a szakítás után is szerelmére emlékezteti a költőt. A természet és lélek összefonódik, a levelek hullása a szerelem múlására emlékeztet. Az *Üdvözlet* (1897) címűben a kert az első szerelemre emlékeztet, metonimikus jelentésű, hiszen a helyről jut eszébe a költőnek a szeretett lány is. Itt nem az ősszel, az elmúlással, hanem a májussal, a megújulással hozható összefüggésbe a kert, de közös az, hogy emlékként jelenik meg. Ugyanez figyelhető meg a *Jázmin nyitott...* (1899) című versben, ahol a kertben kinyílt jázmin arra a pillanatra emlékeztet, mikor a szerelmesek rájönnek, hogy már nem szeretik egymást. A *Még egyszer* (1903) című kötetben alig található olyan vers, amelyben szerepelne a kert, ez alól kivétel a novellák közt már szereplő *Mesék* (1900)(mert ez kevert műfajú). A kert a *Vér és arany* (1907) illetve a *Szeretném, ha szeretnének* (1909) kötetben tesz szert ismét nagyobb jelentőségre, de már az *Új versekben* (1906) is megjelenik. A *Léda asszony zsoltárai* ciklus *A másik kettő* (1903) című versében szereplő piros kert már „lázadó” motívum, a szerelmi lángolás jelképe. A *magyar messiások* ciklus *Egy jövő költő* (1907) című versében viszont egész más a kert jelentése: a kert Magyarország jelképe, a kertben lévő rózsák pedig az emberek. A jóslat, hogy kihalnak a kertben lévő rózsák, az emberek, pozitív jelzés: legalább nem hallja majd senki a magyar átkot. Az *ős Kaján* ciklus *Sárban veszett hó* (1907) című költeményében pedig a lent és fönt, a föld és az ég állnak ellentétben egymással, de érdekes módon a kert a „fönt” világához tartozik, a köd-kert és rózsái az illúziók hona. A *Mi urunk: a Pénz* ciklusban található *Uzsorás Khiron kertje* (1906) is inkább negatív konnotációjú, ugyan az „élet kertje”, mert az athéni ifjak Khirontól szerezhetnek pénzt a szórakozásra, de ez a kert romba is dönti őket. A *Thaiszok tavaszi ünnepe* (1906) és a *Bölcs Marun meséje* (1906) című művekben a kert a szerelem kertje.

Azért követtük végig figyelmesen a korábbi Ady-cikkek, novellák és versek kertábrázolását, mert a *Léda a kertben* kertképe jobban érthető mindezek alapján. Mit is jelent a kert ebben a versben? Talán az érzésfestés és tájleírás párhuzamának iskolapéldájával állunk szemben, ami Csokonai és Petőfi óta gyakori a magyar irodalomban, amikor is a kert arra szolgálna, hogy az érzéseket aláfesse, mint ezt Hatvany Lajos gondolta (1974, 360)? Vagy egzotizáló díszlet, mint Király István állapította meg (Király I. 1970, 425)? Esetleg az álommotívum és a szerelem tragikuma kapcsolódik hozzá, és Freud módszerével hozzáférhető, ahogy Varga József sejtette (Varga 1966, 257)? Mint az eddigiekből kiderült, a kert sokféle jelentésű Adynál (a cikkekben: kulturális helyszín, a lélek álmainak helyszíne, szerelmi emlékezés helyszíne, az otthoni érmindszenti kert), de csak nagyon ritkán jelenti a békés otthont körülvevő körbekerített részt, sokkal gyakrabban jelenik meg, különösen a novellákban a tragikus, végzetes, beteljesületlen szerelemmel párhuzamosan. A kert több tehát, mint egzotizáló, szecessziós díszlet, és több, mint az érzéseket aláfestő táj. Szinte mindig a fátumos, kínlódó, beteljesületlen szerelmi vágy, a szerelmi kint hordozó, attól szabadulni nem tudó emberi sors helyszíne. A *Léda a kertben* tehát tehát nem unikum Ady életművében, hanem egy az életműben következetesen végigvitt gondolat- és érzéskomplexum művészi kifejeződése.

A kert a költemény kezdő- és záróképe, ezért kiemelt hangsúlyt kap, és végigvonul a versen (lásd Földessy 1962, 77). Az első srófában a kert *milyensége* is hangsúlyos: *bús* kert, ahol *lankadt* virágok *siratják* a csókokat. A kert mondhatni inkább síri, mint örömteli hangulata fakadhat a beteljesületlen vágy-motívumból⁵⁵, de okozhatja a szerelem és halál motívumának szecessziós összekapcsolódása is. Ezzel a mélabús hangulattal áll szemben a *piros* szín említése, mely a szerelmi vágyat jelképezi. Hatvany jegyzi meg, hogy míg Francis Jammes a fehér rózsák költője, addig Ady a piros rózsáké (1974, 359).

A vers helyszíne azonban nem csupán a kert. A kert jelentése a vers többi helyszínével összefüggésben értelmezhető: *bús* kert – *álom* – *felhők* – *kert*. A kert és a felhők ellentéte föld és ég ellentétére utalhat, melyek között az álom, a vágy a közvetítő. A második strófa hangsúlyosan az álom említésével kezdődik: „álmodva nézlek”. A földi, reális jelenség az álom síkjára tevődik át: a két piros felhő az emberpárt szimbolizálja. A kert kinyílik,

⁵⁵ A szakirodalomban legrészletesebben Hatvany (1974) foglalkozik a költeménnyel, ő is fontosnak tartja a beteljesületlen vágy motívumát. Az *Új Versekből* ismert félig csókolt csók motívumát látja továbbélni a versben, de drámai cselekvésbe átköltve. A vágy itt – az *Új versek* költeményeihez képest – betelt vágy. A vágy piros színe azonban tovább él. Hatvany következőképp követi a vers ívét: álmodozó nézéssel indul a vers, mely kiröppen a lélekből, átszökik a hasonlatba. A felhők a kielégítetlen vágyak jelképei. Varga (1966, 257) szerint a vers a megvalósíthatatlan, elérhetetlen szerelmi egyesülés tragikuma.

zártágából az álom a kivezető út. A földi realitással szemben az irreális szférába kerültünk, ahol megszűnhetne a földi nyomorúság. De Ady nem az álom freudi törvényei szerint jár el, melyek kimondják, hogy az álom mindig vágyteljesülés⁵⁶: Adynál a vágyak az álomban sem teljesülhetnek, hiszen a felhők „meghalnak vágyak tüzeiben”. Ugyanakkor az első strófában a piros jelzővel bevezetett szexuális utalás tovább folytatódik: ami a földi dimenzióban a nézés, az az égi dimenzióban már csökként jelenik meg, egyértelműen a szexualitásra utalva.

A föld-ég dimenzió tehát végigvonul a versen: a földön a bús kert, a piros hintaágy, a lankadt virágok, az égben a két csókolózó felhő. Az égi dimenzió, mint említettem, nem vágyteljesülést fejez ki, hanem inkább arra utal, hogy a földi kínok az égben lakókat sem kímélik. Ady azzal, hogy a két dimenziót később egybejátszatja, az égit kissé profanizálja, a földet viszont felemeli. Az emberi vágyódás és kín így mélyebb értelmet nyer, s az átfinomult díszletek mögött a lélek mélységeit ábrázolja.

A kert és a nő ábrázolása hangsúlyosabb a versben, mint az „én”. Bár a kezdősor grammatikai alanya az egyes szám első személy, olyan Ady-versről van itt szó, amelyben az „én” szerepe csak annyi, hogy lát, hogy figyel a másikat, és végül egyesül vele. Az én-te dimenzió a meghatározó, a szerelmi egyesülés vágya olyan erős, hogy a kezdő versszakban megfigyelhető én-te viszony a harmadik versszakra a „mi”-alakra vált, ami egyébként elég ritka Adynál. Az „én” nem irányítója a történéseknek, egyáltalán nem aktív. Míg tehát a vers elején a nézés aktusa jellemző rá, addig később a közös szárnyalás passzív résztvevője, aki már nemcsak a Másik, hanem a Mi (és így saját maga) megfigyelője is.

2. Hofmannsthal: Mein Garten

A kert-szimbólum jelentősége az osztrák irodalomban világos, erről részletesen Schorske írt. Mivel témám szempontjából nélkülözhetetlen, hogy megismerjük a kert Hofmannsthalnál betöltött szerepét, s mivel ezt a témát Schorske már feldolgozta, ezért nem érdektelen összefoglalni a gondolatait. Mint Schorske (1998, 249-283) leírja, a kert számos osztrák szerző művében kap központi szerepet, így például Adalbert Stifter, Leopold von Andrian-Werburg és mások műveiben. Ausztriában, miután a polgárság 1860-ban és 67-ben megszerezte a hatalmat, magas szintű esztétikai kultúra bontakozott ki. Később, a 90-es években a művészek a kertben fedezték fel a szép élet központi szimbólumát, azt a teret,

⁵⁶ Lásd például Freud (1985, 93): „Az álom úgy ábrázol egy bizonyos tényállást, ahogy én szeretném; *tartalma tehát: vágyteljesülés, motívuma: vágy.*”

ahova visszahúzódhatnak: „az új művészek olyan kertet teremtettek, ahová a kiválasztott visszahúzódhatott, hogy elkülönüljön az ellenszenves valóságtól.” (Schorske 1998, 268). Felszabadulás és elkötelezettség híján az osztrák esztéták nem osztályuktól voltak elidegenedve, hanem az osztályukkal együtt attól a társadalomtól, amely tönkretette reményeiket és elutasította értékeiket. Ennek megfelelően a szépség osztrák kertje olyan kert volt, amely furcsán lebegett valóság és utópia között. Hofmannsthal Schnitzler Anatoljához írt prólógusában egy rokokó kert képével fejezte ki nemzedéke életérzését (a gyönyörök klasszikus kertje), hogy bevezesse Schnitzler érzéki hősét, Anatolt. A Tizian halála (1892) című egyfelvonásosban Hofmannsthal aggodalmának adott kifejezést amiatt, hogy a művészet tanítványai mesterük kertjének rezervátumában a valóságtól elzártan élnek. Hofmannsthal később arra törekedett, hogy a művészetet ismét egyesítse az erkölcsiséggel, az esztétikai kultúrát a társadalommal. *A balga és a halál* (1893) című verses drámában az ifjú nemest bírálta, amiért az a raffinált érzelmek keresése közben tönkreteszi anyját, barátját, kedvesét, tehát Hofmannsthal az esztétikai magatartás erkölcsi következményeit vizsgálta és két irányban lépett tovább: egyrészt újjá akarta éleszteni a személyes felelősség hagyományos erkölcsiségét, másrészt a mélypszichológia felé lépett előbbre. A kis világszínház (*Das kleine Welttheater*, 1897) című verses drámájában folytatta Hofmannsthal művészet és társadalom kölcsönös függőségéről alkotott felfogásának kifejtését. A mű két főszereplője a kertész és az Örült. 1897 körül Hofmannsthal már meg volt győződve arról, hogy a kertész már a múlt maradványa, és nekilátott, hogy korlátok közé szorítsa az örültet. Az életerő szociális forrásait a félreismert népben, pszichológiai forrásait a szexualitásban fedezte fel. A századfordulón a lírától a dráma felé fordult, és lassan igyekezett megtalálni a szintézist élettelen illúzió és formátlan vitalitás, a kertész-király és az örült között. 1906-ban már más megvilágításban láttatja a költő szerepét: a költő nem mint törvényhozó vagy bíró és nem is mint szimpatizáns, hanem mint békéltető lépett elő: „Ő az, aki összekapcsolja magában a kor elemeit.” (*Der Dichter und seine Zeit*). Ahol mások vizályt vagy ellentmondást látnak, a költő rejtett kapcsolatokat fog feltárni. *A torony* (*Der Turm*, 1927) című színműben kísérletet tett arra, hogy utat mutasson az utópia felé. Nos, Schorske gondolatai tanulságosak, mert végigvezetnek bennünket azon az úton, ahogy végigvonul a kert-szimbólum Hofmannsthal életművén, ahogyan az esztéta visszavonulását szimbolizálja, és később átalakul vagy eltűnik Hofmannsthal életművéből. Másrészt az is világossá válik, hogy Hofmannsthal esztétizmusa élete folyamán egyre inkább társadalmi töltésűvé válik, mint erre már a *Vorfrühling* című verset tárgyaló részben is utaltam (108) (v.ö. Kovach, 2002).

A Schorske által a kivonulás kertjének értelmezett kert a *Mein Garten* (Kertem) című vers alapmotívuma. A *Mein Garten* című Hofmannsthal-vers 1892-ben keletkezett, a kritikai kiadás jegyzetei szerint keletkezésében meghatározó a Geörgéval való találkozás, a vele folytatott beszélgetések és levelezés, amelynek egyik fő témája a szimbolizmus német nyelven történő megvalósítása volt. Ahogy nálunk Ady igyekezett a franciák, elsősorban Baudelaire és Verlaine példájára a szimbolizmust megvalósítani, úgy Hofmannsthal törekvése is hasonló volt ezen időszakban. Hermann Bahr a verset a szimbolizmusról szóló esszéjében a szimbolizmus egyik német példaként említette (Hofmannsthal 1984, 133-134). Hofmannsthal maga is szimbolistának tartotta ezt a művét. Az irodalomtörténetírás is úgy tartja számon (Rieckmann 1985, 132; Derungs 1960), hogy ebben a versében Hofmannsthal túlhalad az impresszionizmuson, és a szimbolizmus irányába fejlődik tovább. Rokon vers a *Die Töchter der Gärtnerin* (A kertésznő lányai), melyet Bahr fent említett esszéjében szintén a szimbolizmus iskolapéldájaként említ. Mindkét versre az jellemző, hogy a képek logikailag nem magyarázhatók. A *Die Töchter der Gärtnerin* címűben két virágcsokrot ír le, de fogalmilag nehezen lenne meghatározható, hogy ezek pontosan mit jelentenek, a *Mein Garten*-ben pedig két kertet ábrázol, egy mesterségeset és egy természeteset, de itt is nehézségekbe ütközne a képek pontos fogalmi leírása.

Mit jelent a *Mein Garten* című versben a kert? Bár van olyan nézet, amely szerint nem a kert és nem is az én, hanem a birtoklás a fontos: „az én” kertem (v.ö. Schrey 2008, 32). De ha el is fogadjuk a birtoklás jelentőségét, a vers középpontjában mégis a kert marad. Két különböző kertről van szó: az egyik egyfajta mesterséges paradicsom. A másik: visszavágyódás egy édeni- vagy aranykorba. A „mesterséges paradicsomban” nincs élőlény, de az élőlényeket mesterséges, nemesfém-ből készített tárgyak „helyettesítik”: arany fák, vas oroszlánok, ezüst levelek. A leírás után egy dolgot hangsúlyoz a költő, s ez a kert szépsége. A szépség, amely majdnem elfeledteti a vágyat az ősi, a természetes után. A szépség fogalma a mesterséggel, a csinálttal függ itt tehát össze. Ez a művi kert egyfajta műalkotás lenne, ami képes örömet okozni, és majdnem elfeledteti a valódi életet? Ha így is van, fontos a „majdnem”. Merthogy az én visszavágyik abba a meghatározhatatlan, térben és időben lebegő kertbe, amelyben egykor volt, a amiről annyit tudunk meg, hogy itt minden természetes: a harmat, a föld. Míg az első részben a látvány dominált, itt a szagoknak van jelentősége, ősbibb ösztönökre utalva. A másik kertre való emlékezéssel az „én kertem” még szebb lesz, a mesterséges a természetesben tükröződik. De mi ez az ősbibb állapot? A lélek ősbibb rétegei (s a környezet csak ennek kifejezésére szolgál)? Édenkert vagy aranykor? A rousseau-i „vissza a természetbe”? (A mai korból visszatekintve egy Hofmannsthal számára bizonyára még nem

releváns „ökokritikai” értelmezés is felmerülhet: a kert, ami őriz még valamit a természet érintetlen szépségéből, s a kert, ami csak az ember által teremtett dolgokkal van tele. Ebből a szemléletből nézve persze a természetes kert a pozitív.)

3. Összefoglalás

A *Léda a kertben* szecessziós motívumból indul, de mélyebb jelentésűvé, szimbolistává válik, a *Mein Garten* (Kertem) a Hofmannsthal-életműben a szimbolizmus egyik első példája. Az Ady-vers témája a beteljesületlen szerelem, a Hofmannsthal-versé a beteljesületlen visszavágyódás. Ady a szerelem, az élet teljessége után vágyódik, Hofmannsthal egy valamikori aranykor után, a mesterséges kertből a természetesbe. Ady versében a te illetve a mi áll középpontban, Hofmannsthal versében a kert és az én. Ha tetszik, a Hofmannsthal-vers énközpontúbb, az Ady-vers a „te” felé irányulóbb, a nőalak a dominánsabb. Mennyire jellemző az esztétizmus a két versre? Hofmannsthal bezárkózik, visszavonul művi kertjébe, s egy természetesebb állapot után vágyódik. Ez könnyen jelenthetné a művész visszavonulását a társadalmi problémák elől. De a kert, a természet sem adhat menekvést, hiszen az ember által alkotott dolgokkal van tele, ha úgy tetszik, az emberi civilizáció alkotása, a költő ezért vágyódik egy még ősbibb állapot után. Adynál nem a visszavonulás helyszíne a kert, hanem az a hely, ahol a női szépség legjobban megmutatkozhat, s amely a kielégítetlen vágyak helyszíne lehet. Ez a vágyakozás az, ami közös a két versben: vágyakozás valami biztosan elérhetetlen után. Hiszen a Hofmannsthal-versben nem jöhet vissza a múlt, az érintetlen természet, az Ady-versben pedig nem teljesülhet be a tiszta, érintetlen, természetes emberi érzés.

Irodalom

- Ady Endre 1977. *Összes novellái*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Ajtay-Horváth Magda 2002. Virágélmény a szecessziós szépírói stílusban. In Szabó Zoltán szerk.: „*Arany-alapra arannyal*”. *Tanulmányok a magyar irodalmi szecesszió stílusáról*. Budapest, Tinta Könyvkiadó, 19-43.
- Derungs, Werner 1960. *Form und Weltbild der Gedichte Hugo von Hofmannsthal in ihrer Entwicklung*. Zürich, Juris.
- Földessy Gyula 1962. *Ady minden titkai*. Budapest, Magvető Könyvkiadó.
- Freud, Sigmund 1985. *Álomfejtés*. Budapest, Helikon Kiadó.
- Gellér Katalin 1997. Nő virággal – nő kertben. In Nagy Beáta és S. Sárdi Margit szerk.: *Szerep és alkotás. Női szerepek a társadalomban és az alkotóművészetben*. Debrecen, Csokonai Kiadó, 234-241.
- Hanák Péter 1988. *A kert és a műhely*. Budapest, Gondolat.
- Hatvany Lajos 1974. *Ady*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó.
- Hofmannsthal, Hugo von 1984. *Sämtliche Werke I. Gedichte 1*. Hrsg.v. Eugene Weber. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag. (kritikai kiadás)
- Kovach, Thomas A. 2002. Hofmannsthal's „Ein Brief“: Chandos and His Crisis. In uő szerk. *A Companion to the Works of Hugo von Hofmannsthal*. Rochester, NY, Camden House, 85-95.
- Schorske, Carl E. 1998. *Bécsi századvég. Politika és kultúra*. (németből fordította Györffy Miklós) Budapest, Helikon Kiadó.
- Schrey, Dieter 2008. Die Lyrik des jungen Hofmannsthal. 2008. 09. 20-i megtekintés, Homepage Dieter Schrey, <http://home.bn-ulm.de/~ulschrey/literatur/hofmannsthal/junge-hofmannsthal.html>
- Wichmann, Siegfried 1984. *Jugendstil Floral Funktional in Deutschland und Österreich und den Einflußgebieten*. Zürich, Herrsching, Edition Atlantis.

VIII. Két virág és két költő

„Ebből látszik, hogy én nem tartozom az elégedetlen alanyi költők közé. »Az én aratásom egy marék virág« – szoktam mondani Kiss Józseffel, s elvégre ez még mindig jobb aratás, mint például a sztrájkoló arató munkásoké.” (Ady: *Az én könyvpiacom.*)

„Rózsa, te tiszta ellentmondás, gyönyörűség,
Annyi temérdek pilla alatt
Senkisem alszik.”
(Rilke: *A költő sírfelirata.*)

Beszélgetés egy szekfűvel (1907)

Ha a magyar Helikon adta,
Hervatag a hitünk s a szekfünk.
Azért bánatba sohse essünk.
Kicsi virág, szegény virág,
Úgyis eldoblak, beszélgessünk.

Te tudod, hogy én adtam többet.
Fenének kellett, amit adtak
És az se, amit megtagadtak.
Kicsi virág, szegény virág,
Hagyjatok meg úrnak, Magamnak.

Magyar gomb-lyuk virággal is bús,
Rád mégis sokak foga vásott.
Mély, nagy szemem megbabonázott.
Kicsi virág, szegény virág,
Irigyelnek a zabolások.

Míg nem jöttem, koldusok voltak,
Még sírni sem sírhattak szépen.
Én siratom magam s a népem,

Kicsi virág, szegény virág,
De ha megunom, általlépek.

Sok keresnivalóm itt úgy sincs,
Az ő Lomnicukon már ültem,
Tátrát és Karsztot átrepültem.
Kicsi virág, szegény virág,
Te tudod, hogy nem lelkesültem.

Én magamért vagyok s magamnak.
Akkor is, hogyha nótát mondok
S elpusztítanak rímek és gondok.
Kicsi virág, szegény virág,
Mért irigyelnek a bolondok?

Drága tudás az én tudásom
S egy szekfű is sok a magyarnak.
Irigy buták üznek, zavarnak.
Kicsi virág, szegény virág,
Hiszen eldoblak. Mit akarnak?

1. Beszélgetés egy szekfűvel. A költő és a publikum

A *Beszélgetés egy szekfűvel* című vers dialógus formában íródott, az én-te viszony kifejezésének egyik mintája lehet, ugyanakkor tematikusan a magyar költősors nyilatkozik meg benne. A költemény a *Magyar messiások* ciklus nyitóverse, így várakozásunk szerint a *magyaron* van a hangsúly. Ez így is van: könnyen kiolvasható, hogy a mű a költő magyarországi megbecsültségéről, pontosabban meg nem becsültségéről szól, a szekfű pedig azt a csekély elismerést fejezi ki, amit itthon kapott. Ahogy Földessy is találóan leírja: „Az elismerés szűkösségét akarja ezzel kifejezni.” (Földessy 1962, 56). A költemény a következő problémákat vetheti föl: 1. Milyen új perspektívában lehetne bemutatni a magyarság-költeményeket? 2. A költemény értelmének megfejtésén túl érdemes lenne a formai jegyekkel foglalkozni, illetve ezek tartalomhoz / értelemhez való viszonyát vizsgálni.

Lehetséges megközelítési módok. A vers keletkezési körülményeinek ismerete nem sokat segít a megértésben. Annyit tudunk, hogy Ady Budapesten írhatta a művet, ekkoriban gyakran éjszakázott barátaival a Három Holló-ban. Király plasztikusan képzei el, ahogy az éjszakai Budapesten a lumpok hazavonulnak, és úgy gondolja, egy ilyen alkalommal íródhatott a költemény (Király I. 1970, 19). A keletkezés körülményeinek leírásában Király Kosztolányira (1919) támaszkodik, aki kiemeli, hogy Ady percek alatt írta meg a művet, az ihletett költőzseni képét erősítve. Mindez azonban inkább legenda. Annyi ugyan bizonyos, hogy Ady kedvelt helye volt a Három Holló, és talán Kosztolányinak is hihetünk. De Ady szeretett játszani, szerette, ha csodálták. Könnyebben elképzelhető, hogy a költemény magva már hónapok óta érlelődött benne, és a Kosztolányi által megrajzolt helyzetben csak végső formát nyert. Ady azonban segít az értelmezőnek azzal, hogy ciklusokba rendezte köteteit. Közelíthetünk tehát a ciklus felől is: a magyarság-témakör már az *Új versek*ben is megjelenik, és végigkíséri Ady pályáját. A magyarság-versek helyett természetesen használhatnánk más kifejezést is, így például felmerülhet a kulturális identitás kategóriája, amelynek segítségével leírhatnánk ezeket a műveket⁵⁷. Akkor nem a nemzet és a költő konfliktusát látnánk e művekben, és nem is azt, hogy hogyan írja le a nemzet problémáit a költő, hanem identitásproblémát: az „én” keresi identitását egy kulturális közösségben. Ez azonban véleményem szerint lényegében ugyanannak a dolognak a leírása lenne más fogalmi apparátussal. Másik lehetséges út, hogy kitágítjuk a problémát: a magyarságprobléma mögött az „én” és a világ, költő és publikum a modernitásra jellemző konfliktusa rejtőzhet, sajátos viszonyainkra alkalmazva. Ezt a fajta gondolkodásmódot igazolná az Ady esztétikai nézeteit bemutató rész is. Harmadik lehetőség, hogy a költeményt, eltekintve a tartalmi vonatkozásoktól, nyelvi sajátosságai, illetve a benne megnyilatkozó párbeszédszerűség szempontjából kíséreljük meg megérteni, majd ezt visszavetítjük a tartalmi elemekre. Végül: Adynál kereshetjük a szegfű- illetve virágmotívum megjelenését korábbi szövegekben: prózában és versben, mert ez sok segítséget nyújthat az értelmezéshez is. Ennek fényében aztán megkísérelhetjük újraértelmezni az „én” és a világ viszonyát, illetve a párbeszédes forma mögött rejlő monológot. Ebben az esetben több szempontot egymással összefüggésben tudunk érvényesíteni, tehát ez a megoldás kínálkozik a legjobbnak.

Az én-te kapcsolat. Vezér Erzsébet érdekes megfigyelést tesz: ez a beszélgetés nem igazi dialógus, hanem inkább a „beszélgetés köntösébe takart monológ” (Vezér 1997, 156). Hiszen a második szereplő jelenlétét alig érezzük a versben, a refrén kivételével. Ebben az időszakban egyre gyakoribbak lesznek Adynak azok a versei, amelyek beszélgetés formáját

⁵⁷ Finta Gábor szóbeli közlése.

öltik. Beszélgetőpartner lehet a szegfű, az ős Kaján, vagy az isten, de mindegyik esetben saját szubjektumának megkettőződéséről van szó. Vezér magyarázza is a szubjektum megkettőződésének funkcióját: egyrészt úgy látja, hogy a költő lelkének tusakodásait önti versbe, másrészt a magánytól való félelmet oldja. Véleményem szerint az én-te reláció, mint ahogy az én-ő reláció is (lásd *Az anyám és én* című verset), tulajdonképpen az „én” különböző pólusait fejezi ki Adynál. Vagyis a „te” ugyanúgy csak azért létezik, hogy megteremtse az „én”-t. A dialógus ezért érződik inkább monológnak, mert a beszélgetőtárs szerepe mindig alárendelt. Figyeljük meg, milyen a „beszélgetőtárs”. Egy „hervatag” virág, „kicsi”, „szegény”, akit úgymint eldobnak. Szemben vele a lírai én, aki „úr”, tehát a helyzet éppen fordítottja Az ős Kaján-belinek.

A virág. Mi a virág szerepe? Miért pont egy virággal beszélget a lírai én? Miért pont egy virág fejezi ki az elismerést, pontosabban ennek hiányát? Varga József szerint (1966, 241) a dekadensek kedvelt virágszimbóluma Adynál a társadalmi-nemzeti mondanivaló kifejezésévé vált. Vezér Erzsébet (1997, 156) nem a dekadensekre hivatkozik, hanem a magyar népköltészetre, ahol a szegfű az igazság jelképe. Ady prózai műveinek segítségével talán még közelebb jutunk a virágszimbólum megértéséhez. Itt a szegfű csak egyszer szerepel jelentősebb helyen: „A nénivel, ki éjszakánként kialkudott nyolc krajcárért hozza el nekem napi szegfűmet az Operavendéglőbe, beszélgettünk ma szomorúan erről.” (*Színésznők az utcasarkon*. Budapesti Napló 1906. március 30.; AEÖPM VII. 178-79). Ebből csak annyit tudunk meg, hogy Adynak kedves virága volt a szegfű, és mindennap hozatott magának belőle. De ez nem visz sokkal tovább, mint Ady édesanyjának harmincas évekbeli nyilatkozata, aki szintén Ady virágszeretetét erősíti meg, amikor elmeséli, hogy Ady, valahányszor hazalátogatott, kiment a kertbe, kedves virágai közé, és egy szegfűt tűzött a gomblyukába (Kovalovszky 1961, 252). Ha tágabb körben vizsgálódunk, akkor általában a virág szó jelentését is kereshetjük Adynál. A virág legalábbis hármas jelentésmezőben mozog nála: egyrészt jelenti az életörömet, másrészt összekapcsolódik az elmúlással, harmadrészt pedig a művészi elismeréssel. Az életöröm kifejezése: „Élet és elmúlás, virág és hervadás, harmat és őszi dér, szerelem és csalódás: s ki van merítve ennek az unalmas életnek összes változata.” (*Az első dér*. Debreczeni Reggeli Ujság 1898. szeptember 28.; AEÖPM I.₂ 29-30). „Ragyogott a nap, illatozott a virág, illatba fürödtek a lepkék, s örültek az életnek az emberek...” (*Nagypéntek*. Debreczeni Hírlap 1899. március 30.; AEÖPM I.₂ 126). „Oh azért szép vagy te, nagy és egyetlen igazság, gyönyörűséges, nagyságos, fölséges élet. Most tavasz van. Erődet, kedvedet, belehelted a világba! Húsvéti hallelujázás zeng az egész világon.

Nyílik a virág. Minden szép. Még ez a megriadt, nagy emberi nyáj is, melynek Te dicsőséges Élet olyan régen ontod s még eddig olyan hiába az apostolokat!...” (*A megriadt nyáj*. Nagyváradi Napló 1903. április 12. AEÖPM III. 69). A tavasszal, szerelemmel összefüggésben is nem egyszer megjelenik a virág-motívum (*Örömök*. Debreczeni Hírlap 1899. február 20.; AEÖPM I.₂ 512-13). Talán kevésbé megszokott, hogy az elmúlás, a halál is gyakran szerepel a virággal összefüggésben. A hervadt virág, amit hamarosan eldobunk, a vége felé közeledő életet szimbolizálja: „Virágnak, ha hervadt, emléknek, ha régi, ugyanaz a sorsa: megsiratjuk... félredobjuk.” (*Őszi napsugár*. Debreczeni Reggeli Ujság 1898. október 25.; AEÖPM I.₂ 507). A halottak napjával kapcsolatban is a sírokra helyezett koszorúk, virágok jutnak eszébe: „Pazar és drága koszorúk itt, ügyetlenül kötözött szegények amott. De virág mindenütt...” (*Halottak napja*. Szabadság 1900. november 3.; AEÖPM I.₂ 587-88). (Még: *A halott hadsereg*. Budapesti Napló 1905. augusztus 9.; AEÖPM VI. 237-38) A virág mint a művészi elismerés jelképe elsősorban a színészi teljesítmény elismerésével kapcsolatban bukkan fel (*A „baba” és egy baba*. Debreczen 1899. január 16.; AEÖPM I.₂ 72-73; *Finita*. Nagyváradi Napló 1901. június 18.; AEÖPM II.₂ 33; *Eleméry Klárka föllépése*. Nagyváradi Napló 1902. február 21.; AEÖPM II.₂ 334). Ugyanakkor felmerül az a gondolat is, hogy ez az elismerés, mint a színészi dicsőség is, nagyon mulandó: „Mennyi dicsőségnek maradt emléke egy ezüstkoszorú, s hány álomból marad meg csupán a fájdalom s egy száradt virág!...” (*A színészeti kiállítás*. Debreczeni Reggeli Ujság 1898. november 30.; AEÖPM I.₂ 51-52). A költői elismerés kifejezésekként egyetlen egyszer, Kiss Józseffel kapcsolatban találkozunk a virág-motívummal, *Tüzek* című versét idézve: „Ebből látszik, hogy én nem tartozom az elégedetlen alanyi költők közé. »Az én aratásom egy marék virág« – szoktam mondani Kiss Józseffel, s elvégre ez még mindig jobb aratás, mint például a sztrájkoló arató munkásoké.” (*Az én könyvpiacom*. Szabadság 1900. január 13.; AEÖPM I.₂ 226-227). Kiss József versében a tűz részben az elmúlt ifjúság és szerelem jelképe, nagyobb részt azonban a költőt éltető tűz, mellyel szemben áll a sikertelenség érzése. Majd a világforradalom látomásába torkollik a vers. Az Ady-vers viszont ebből a gondolatkörből csupán a költői elismertség illetve el nem ismertség motívumát ragadja ki, és folytatja Kiss gondolatkörét a magyar költő el nem ismertségéről. A tárgyalt költemény szempontjából három dolgot szűrhetünk tehát le: az egyik, hogy a hervadó virág, amit eldobunk, az Ady prózájában a múltó életet jelképezi, a másik, hogy Ady már 1900-ban sem számít jelentősebb költői elismerésre, a

harmadik, hogy költőelődjét hívja segítségül saját maga megnyugtatóására, elégedetlenségének csitítására.

A költemény íve: azonosulás és elhatárolódás. A költemény hét versszakból áll. Az első a bevezetés, a „felütés”, a beszélgetés indoklása. Feltételes mellékmondatból indul: „ha”. Ha a magyar Helikon ad valamit, az „hervatag”. A beszélgetés indoklása pedig elég furcsa: mivel úgyis halálra vagy ítélve, szegfű, („Úgyis eldoblak”), ezért előtte még beszéljünk. Ha a szegfű szemszögéből néznénk, akkor ez egy, az elmúlás előtti utolsó beszélgetés lenne. De a szegfű szemszögéről nem tudunk meg semmit, az ő szerepe a beszélgetőtársára redukálódik. Amit megtudunk róla, ennyi: „kicsi”, „szegény”. A többi versszak a szegfűhöz szóló monológ. Úgy beszél hozzá a költő, mint jó barátjához: „Te tudod”. Utána rögtön a szubjektum felnagyítása következik: „én adtam többet”, „hagyjatok meg úrnak”. A magyar mivoltot a „magyar Helikon” után másodszor hangsúlyozza, amikor a harmadik versszakban „magyar gomb-lyuk virág”-ról beszél. A negyedik versszakban az „én” felnagyítása folytatódik, az „úr” ellentétpárja, a „koldus” jelenik meg, illetve az Ady által oly kedvelt sírás-motívum. Mivel Adynál a sírás-írás párhuzam igen gyakori, ezért joggal feltételezhetjük, hogy ezek a sorok az írásra utalnak: „Még sírni sem sírhattak szépen”. Egy pillanatra a néppel való azonosulás megtörténik: „én siratom magam s a népem.”⁵⁸ Ugyanakkor megjelenik az „ők” is, már az előző versszakban. Kik ezek az „ők”? „Zabolások”, „koldusok”, később „irigy buták”, „bolondok”: azok, akik nem értik meg Ady költészetét; az előzőekből következik, hogy ezek az ők nem azonosíthatók a néppel, hiszen azzal az előbb a lírai szubjektum azonosítódott, inkább „ők” állnak szembe a költő által is képviselt néppel. A költő vigasztalja magamagát: „sok keresnivalóm itt úgy sincs”. Végül magára marad: ha ír, akkor is egyedül van: „Én magamért vagyok s magamnak”. Ez a fajta felfogás – bár a sajátos magyar viszonyokra alkalmazva – rokon a Baudelaire-féle felfogással, aki akarattal nem a közönségnek akart írni, és erre büszke is volt. Ady is ezt fogalmazza meg: mivel úgyse értik meg és nem ismerik el, ezért büszkén csak magának ír. Egy mozzanat azonban sajátosan magyar: a pillanatra felvillanó vátesz-költő képe. Ez ellentmondásban is lenne az előbbi szereppel, ha nem vetné oda könnyedén: „de ha megunom, általlépek.” A néppel való azonosulás és annak azonnali visszavonása ironizálja a váteszséget.

A grammatikai személyek a következőképpen épülnek fel a versben:

- *mi*: „hitünk, szekfünk”
- *te*: „kicsi virág”
- *én*: „én adtam többet”

⁵⁸ Király ennek az ellenkezőjét állítja (1970, 341).

- *ők*: „adtak, megtagadtak”, „zabolások” stb.

- *ti*: „hagyjatok meg úrnak”

- *magam*

- *magam s a népem* (én + ők)

A különböző személyek viszonya is bonyolult. Az „én” először ugyanis azonosítódik a „mi”-vel: a szegfű, amit *kaptunk*, hervatag. Bár egyértelműen a lírai én kapta ezt a virágot, mégis többes számot használ, esetleg ez egyfajta „királyi többes”, amit egyébként az is megerősít, hogy később úrnak nevezi önmagát. Kérdés azonban, hogy ki ez a „mi”? A későbbi „magam s a népem” kifejezés arra enged következtetni, hogy a néppel azonosítódik a lírai szubjektum. A „te”: a „szegény”, „kicsi” virág, aki a párbeszéd másik szereplője. Jobban mondva egy szót se szól, csak az „én” megállapításaiból tudunk meg valamit róla: elsősorban jelentéktelenségén van a hangsúly, illetve hervatagságán, életképtelenségén. Teljesen passzív, csakis arra szolgál, hogy az „én” elmondhassa mondandóját. Jellemző, hogy már a költemény elején megtudjuk, hogy eldobásra van ítélve, sorsa hamarosan a pusztulás, de ez nem megrázó, mivel ennyire jelentéktelen. Az „én” a domináns, aki „úr”, aki „többet” adott. Megfigyelendő, hogy először a „mi” alakban szerepel, és csak azután különül el ettől, a második versszakban. Attól kezdve azonban domináns, sőt, az egyedül értékkel bíró. Az „én”-nel áll szemben az „ők”, akik egyszer sincsenek konkrétan megnevezve, csupán negatív tulajdonságaik és tetteik által: „amit megtagadtak (tőlem)”, „zabolások”, „koldusok”, „még sírni sem sírhattak szépen”, „az ő Lomnicuk”, „irigy buták”, „bolondok”. Azok, akik ezt az elismerést adták, és azok, akik irigyek erre a méltatlan elismerésre is. Bár két külön csoportról van szó tehát, tulajdonképpen egy kalap alá vehetők, úgy lehetne jellemezni őket, hogy az értetlenek, tehetségtelenek, irigyek táborá. Erről a táborról tehát többnyire „ők” alakban hallunk, de az „én” egyszer meg is szólítja őket: „hagyjatok meg úrnak”. Ez a megszólítás azonban csak az elkülönülés gesztusa, hiszen nem további beszélgetésre hív, hanem éppen hogy a kommunikáció megszüntetésére szólít fel. Az „én” alak variációjaként fogható föl a többször ismétlődő „magam” alak. Mégis érdemes külön figyelmet szentelni neki, mert hangsúlyosabb, mint az egyszerű „én”. A „magam” visszaható névmás többféle jelentésben állhat a mondatban: lehet visszaható névmás, helyettesítheti a személyes névmást, vagy lehet az „egyedül” szinonimája (Rácz 1988, 46-47). A második versszakbeli előfordulás: „Hagyjatok meg úrnak, Magamnak” lehet visszaható névmási szerepű, de érthetjük egyszerűen úgy is, hogy hagyjatok magamra, egyedül. A hatodik versszakban „Én magamért vagyok s magamnak.” hasonló a helyzet: visszaható névmásként az alanya utal vissza, de kifejezi az egyedüllétet is.

Az „én” viszonyait tömören kifejezve az identitáskeresés módjait láthatjuk:

Én – befele: (magam) (azonosulás)

Én - kifele: te, ők, ti (elkülönülés)

- kifele: népem (azonosulás)

- kifele: te, szegfű (azonosulás és elkülönülés)

Bár a költeményben egy pillanatra megjelenik a népvezér, a vátesz-költő romantikus sémája, ez a motívum nem bontakozhat ki, mert a modern költő tele van feszültséggel, többek között a költő és közönség között is ilyen feszültség feszül, amely megakadályozza az azonosulást, az én közösségi identitásának kialakulását. Így az „én” csak önmagával tud azonosulni, ez viszont megkettőződéshez vezet: az „én” kétmagvúvá válik, ezt befele a „magam” szó jelzi, de kifele is osztódik: a szegfű lehet az „én” másik része. Akkor pedig gondolatait tulajdonképpen saját magával osztja meg. Az „én” ilyenfajta kihelyezése, szinte tárggyá válása viszont az alanyi költészet alanyiságát kérdőjelezi meg.

2. Rilke és a virág-motívum

Rilke modernsége. Rilke *Neue Gedichte* című kötete időben közel ugyanakkor keletkezett, mint Ady *Vér és arany* című kötete, mindkettő 1907-ben. Tagolása nem hasonlít az Ady-kötethez: nem osztotta a költő a verseket ciklusokba. Rilke modernségébe nehezen férne bele egy nemzeti problémákkal vívódó költő alakja. Az én-költészet is távol áll tőle: szinte mindegyik vers középpontjában egy dolog, egy állat, esetleg egy mitológiai szereplő áll, melyek elvont fogalmak leírására szolgálnak, a rilkei tárgyias költészet megnyilvánulásai. Ha hasonlóságokat keresünk, akkor egyrészt motivikus egyezéseket találhatunk: így, mint már láthattuk, a halál motívuma ugyanolyan kiemelt szerepet tölt be Rilkénél, mint Adynál, és mindkettejükénél gyakori a halál és virágmotívum párosítása. Másrészt ha elfelejtkezünk a szubjektív és objektív költészet szembenállásának sémájáról, akkor észrevehetjük, hogy Ady elvont alanyisága nem is áll olyan távol Rilke tárgyiasától, amelyről szintén kiderül, hogy nem is a tárgy áll a középpontjában.

Amikor a szakirodalom Rilke modernségéről beszél, akkor általában a *Malte Laurids Brigge* című regényre és a *Neue Gedichte* című verskötetre gondol. Ulrich Fülleborn (1997) kimutatta, hogy a *Neue Gedichte* tárgyias verseivel egyidőben keletkezett, kötetbe nem sorolt kisebb versek más költői utakat is nyitvahagynak a tárgyias eszményen kívül, részben visszautalnak a *Das Stundenbuch*ra (Szerzetesi élet könyve), részben előremutatnak a kései *Duinói Elégiák* felé. Másrészt Rilke az *Új versek*-ben (szerencsére) nem tudta teljes egészében

megvalósítani ezt az eszményt. Rilke az *Új versek*-ben ugyan kerüli az egyes szám első személy használatát, reflexív versekről van szó, melyekben a költői beszéd a szövegben szöveggént reflektálódik. De Rilke a dolgokat nem leírni akarta, hanem azok a költeményben nyelvi „műtárgyként” jönnek létre, és sokszor az élet szimbólumaivá válnak (*Römische Fontäne*, Római szökőkút). A nyelv a dolgokat nem tudja úgy ábrázolni, mint a képzőművészet, mert a nyelv időben létező művészet. A nyelv és a nyelven kívüli világ közötti különbség sem oldható fel. Ebből a problémából az *Új versek* erényt kovácsol: a tárgyi- és a jelentésréteg szétválik egymástól, mégpedig többnyire a hasonlat nyelvi alakzatán keresztül. Később, Cézanne hatására is, Rilke továbbfejleszti a tárgyias eszményt: a tárgyakat az emberekre vonatkoztatott jelentésükben érzékeli, és nem ad nekik szimbolikus vagy hasonlatszerű jelentést. A tárgyi motívum és a nyelvi megformálás a *Labda* című költeményben együtt halad egymással, anélkül, hogy azonosulnának. Az *Új versek* modernsége abban fogható meg, hogy a költői beszédet, és általában az emberi beszédet a maga folyamatszerűségében reflektálja (Fülleborn 1997). Olyan vélemény is létezik, mely szerint a rilkei tárgyak „textuális tárgyak”, csak a szövegben léteznek, és akkor Rilke a posztmodern felé mutat előre. (Swales 2000, 162).

A virág. A *Neue Gedichte* versei közül többen találkozunk a virág-motívummal. Rilke legkedveltebb virága a rózsaszín, s a kötetben a legjellegzetesebb „rózsavers” *A rózsától* (*Die Rosenschale*) című. Ennek értelmezési és fordítási nehézségeit Báthori Csaba tárgyalta (Báthori 1992), továbbá ugyanő megmutatta a rózsaszín-motívum előfordulásait Rilke korai verseitől kezdve. Eszerint a rózsaszín gyakran csak az ünnepélyes hangulat járuléka, máskor díszítőelem, de már a korai időszakban gyakran a halállal együtt említődik. A *Buch der Bilder* (Képek könyve) és a *Stundenbuch* (Szerzetesi élet könyve) idején a rózsaszín időnként a teljesség utáni vágyakozás látványa vagy fontos esemény, de igazi szimbolikus értelemmel a *Neue Gedichte* (Új versek) idején telik meg, hogy kifejezze Rilke mondandóját az emberi létről, Báthori szavaival a „csak-önmagunkat-tartalmazás”, a hontalanságra, kivetettségre való vágyakozás megtestesítőjeként. A rózsán kívül azonban Rilke számos más virágot is használt mondandója kifejezéséhez, például a hortenziát a *Blaue Hortensie* (Kék hortenzia) című versben.

Blaue Hortensie

So wie das letzte Grün in Farbentiegeln
sind diese Blätter, trocken, stumpf und rauh,

hinter den Blütendolden, die ein Blau
nicht auf sich tragen, nur von ferne spiegeln.

Sie spiegeln es verweint und ungenau,
als wollten sie es wiederum verlieren,
und wie in alten blauen Briefpapieren
ist Gelb in ihnen, Violett und Grau;

Verwaschnes wie an einer Kinderschürze,
nichtmehrgetragenes, dem nichts mehr geschieht:
wie fühlt man eines kleinen Lebens Kürze.

Doch plötzlich scheint das Blau sich zu verneuen
in einer von den Dolden, und man sieht
ein rührend Blaues sich vor grünem freuen.

Kék hortenzia

Mint tintatartó tégelyben az utolsó zöld szín,
olyanok ezek a levelek, szárazak, tompa színűek, egyenetlenek
a virágok mögött, amelyek a kék színt
nem magukon viselik, csak messziről tükrözik.

Kisírtan és pontatlanul tükrözik,
mintha megint el akarnák veszíteni,
és mint régi kék levélpapírokon,
sárga szín van bennük, ibolyakék és szürke;

Elmosódott, mint egy gyerekkötényen,
nem hordott, mellyel már semmi sem történik:
mint ahogy egy kis élet rövidségét érezzük.

De hirtelen úgy tűnik, hogy a kék szín megújul
a virágok egyikén, és az ember

egy megható kéket lát örülni a zöld előtt.

(nyersfordítás, R.K.)

Hasonló téma – különböző megfogalmazásmód. Ezen a példán csak azt tudjuk megmutatni, hogy hasonló témát mennyire más módon tud feldolgozni két költő. A *Blaue Hortensie* című vers rengeteg dologban különbözik az Ady-versestől. Nincs benne dialógus a virág és a lírai én között, formája kötött, szonettforma, a vers látszólag a virág leírására szorítkozik. A levelek zöldje mögött rejtezik a virágok kékje, pontosabban ez a kék csak tükröződik, a szín bizonytalan, sárga, ibolyaszín és szürke is keveredik benne. A negyedik versszakban említett hasonlattal azonban, mellyel a költő a virágot egy gyerek már elhasznált kötényéhez hasonlítja, és ahhoz, ahogy az élet rövidegét érezzük, kitágul a kör, és az első versszakban említett hervadtság most már az élet végére, a halálra utal, egyúttal a tárgyi- és a jelentésréteg szétválik egymástól (lásd Fülleborn 1997). Az utolsó versszak pedig a megújulást mutatja be: hirtelen a kék szín a virágok egyikén kezd megújulni, örülni. A vers szerkezetét chiasztikus módon lehet leírni: zöld- kék ↔ kék-zöld. Az első versszakban a zöld szín áll szemben a kékkel, ahogy az utolsóban a kék a zölddel. Az első versszakban a lassan elmúló zöldről van szó, az utolsóban a kék nyomán a zöld is újjáéled. Az első versszak kék színe csak távolról tükröződik, (a tükröződés egyébként szintén a kiazmus alakzatára utalhat), az utolsó versszakban a kék megújul és örül. A zöld és a kék egymás kölcsönhatásában változik. Ugyanakkor a két belső versszak felvillantja a „dolog” mögött rejlő erőket is: az írás illetve a halál (az élet rövidege) képét.

Rilke ebben a versben (is) kerüli az „én” szó használatát, a grammatikai alany csak a viráglevél, az ernyővirágzat, az általános alany és a kék szín. Minden sejtelmes, a virág csak tükrözi a kék színt, de nem tudjuk, hogy honnan. Kell lennie valaminek, ami túlmutat a jelenségen, de ez a valami titokzatos marad. Párbeszéd is csak ezen a „titokzatos” szinten képzelhető el: a virág és a neki színt adó „valami” között.

Ami közös a két versben, az a hervadó virág motívuma: Ady versében a virágot eldobják, a kék hortenzia viszont új életet sejtet.

Egy másik Rilke-vers, a *Rosa Hortensie* című, az előbbi párja lehetne, szintén a sejtelmesség jellemző rá. Fülleborn (1997, 175) szerint ez a vers példája lehet annak a típusnak, amelyik megmutatja, hogy a tárgyas költészet eszménye a megvalósulás során milyen változáson ment keresztül. Abban a mértékben ugyanis – így Fülleborn – ahogy Rilke egy konkrét dolog (Ding) művészeti tárggyá (Kunst Ding) való átváltoztatásán dolgozik, paradox módon a dolog (Ding) eldologiatlanodik (Entdinglichung). Erre találó példa a *Rosa*

Hortensie című vers, amelyik csupa kérdésből és sejtésből áll, hogy a virágzatból már eltűnt rózsaszín sorsát járják körül. Tehát igazából a dolog megfoghatatlan, eltűnt – csak nyelvileg van jelen.

3. Rilke és a költősors

Ha azonban eltávolodunk a könnyen adódó virágmotívumtól, és Ady versét a költősors ábrázolásának fogjuk fel, akkor összehasonlíthatjuk egy másik, a virágmotívumtól távol álló, viszont a költősorsot megszólaltató verssel, a *Der Dichter* cíművel.

Der Dichter

Du entfernst dich von mir, du Stunde.

Wunden schlägt mir dein Flügelschlag.

Allein: was soll ich mit meinem Munde?

mit meiner Nacht? mit meinem Tag?

Ich habe keine Geliebte, kein Haus,
keine Stelle, auf der ich lebe.

Alle Dinge, an die ich mich gebe,
werden reich und geben mich aus.

A költő

Eltávolodsz tőlem, te óra.

Szárnycsapásod sebeket üt rajtam.

Egyedül: mit tegyek a számmal?

Az éjszakámmal? A napommal?

Nincs kedvesem, nincs házam,

Nincs egy hely, ahol élnék.

Minden dolog, amelynek átadom magam,

Gazdag lesz és kiad engem.

Ebben a versben a párbeszédjelleg erősebben érződik. A vers elején az órát szólítja meg a költő: az idő múlását, az ihlet percének elillanását panaszolja. Ez ellentétben áll a Rodintól átvett „állandó munka” eszméjével, mert ezek szerint szükség van az ihlet pillanatára, és annak hiányában a költő alkotásra képtelen. Rilke versében ugyanúgy másodlagos a beszédpartner: az „óra” csak az ihlet idejének elmúlására figyelmezteti a lírai ént, utána mintha ott se volna.

Feltűnő, hogy Rilke a tárgyias költészet eszményéhez híven a *Neue Gedichte* című kötetben általában kerüli az „én” szó használatát, ugyanakkor ebben a versben a második versszak a hangsúlyos „én” szóval kezdődik, míg az első versszak az ugyancsak hangsúlyos helyen lévő „te” szócskával. Ugyanolyan fiktív párbeszéd (inkább monológ) zajlik, mint Ady versében. Természetesen távol áll a költőtől a néppel való azonosulás gondolata, a vátesz-szerepnek nyomát sem találjuk Rilkénél.

Rilke *Új versek* című kötetében a tárgyias költészet eszményét (amely, mint láttuk, amúgy sem egy tárgy puszta leírását jelenti) kissé talán meg is zavarva több olyan költemény található, amelyik valamilyen formában utal az egyes szám második személyű alakra. Ez vagy párbeszéd formájú, például a *Tröstung des Elia (Éliás vigasztalása)* című versben párbeszéd zajlik Isten és Éliás próféta között. Vagy igen gyakran a vers „kiszól” az olvasóhoz: ilyen a *Die Bettler (A koldusok)* című költemény, vagy a jól ismert *Archaikus Apolló-torzó*. Harmadik eset az önmegszólítás. Ezzel találkozunk például a *Schlangenbeschwörung (Kígyóbűvölés)* illetve a *Schwarze Katze (Fekete macska)* című költeményekben. Az *Új versek* két kötetében összesen körülbelül negyven olyan vers található, melyekben valamilyen formában előfordul a „te” alak. Ez a két kötet 172 (73 + 99) verse közül nem kis arány, és bizonyítja Ulrich Fülleborn állítását, miszerint a Rodin alapján kidolgozott tárgyias költészeteszmény a megvalósítás során igencsak átalakult.

Chiazmus és ismétlés, belső és külső tér. Rilke költészetéről szólva többen (így Paul de Man vagy a magyar szakirodalomban Hadas Emese) említik, hogy Rilkére a chiazmus használata jellemző, és ezt mi is megfigyelhettük több versben is. Hadas Emese azt is megmutatja, hogy a chiazmus arra szolgál, hogy az „én” és a világ egyesüljenek: „Az én tudati teste a világ húsaként a dologgal közösen a világ anyagából akar részesedni: ezt az összeszövődést képezi le a keresztbe szerkesztés a vers szövegében.” (Hadas 2004, 417). Rilke a két pólust (alany és tárgy) kidolgozza és keresztezi, hogy létrejöjjön a „tematizált dologlét” (Hadas 2004, 418). „A verstest valójában nem a tárgyat rajzolja ki, hanem egy teret mér ki, a világban-lét keletkező folyamatosságát, amelyet a dolog ismételten megtör.” (Hadas 2004, 419). A rilkei „tárgyias” költészet valójában tehát sokkal összetettebb: nem arról van

szó, hogy a versek középpontjában tárgyak állnak, nem is arról, hogy az alany háttérbe szorul, hanem hogy a Rilkei költészetnek ontológiai indíttatása van: a létet akarja megragadni, miközben a dolog megtöri annak folyamatosságát. A belső és külső tér a versek végére általában egybefolyik, jelentős változáson menve át. Pór Péter hasonló megfigyelést tesz: ő a Rilkei vers alapján az átváltozást, az orfikus alakzatot látja, amelyik önmagában hozza létre az Egészét, a műalkotást, amelyik saját magában transzcendál, ebben a koncepcióban viszont érvényét veszti a külső és belső tér megkülönböztetése (Pór 2002, 169). *A feltámadott (Der Auferstandene)* című versben például a 'barlang' (Höhle) egyaránt jelenti Mária Magdolna szerelemre hevült testének belső terét, és azt a külső teret, amelyben a megváltó holtteste nyugszik (Pór 2002, 170). Káte Hamburger Hadas Emese és Pór Péter előtt közel húsz évvel szintén Rilke térélményét látja annak a pontnak, mely felől költészete leginkább megragadható: külső és belső tér (Innenraum, Außenraum) egybefolynak, a külső térből belső tér lesz és fordítva (Hamburger 1984, 433). Ady esetében a feszültség nemcsak hogy az „én” és a világ között akkora, hogy nem engedi a kettőt egyesülni, de sokszor az „én”-en belül is olyan nagy, hogy osztódását okozza. Ha Rilkénél a chiazmus alakzata emblemikus, akkor Ady esetében az ismétlés különböző formái a leggyakoribbak (a most értelmezett versben a refrén a legfeltűnőbb, ennek szerepét Király is hangsúlyozza, 1970, 338). Ezek viszont nem fejezik ki az „én” és a világ közti modern feszültséget, inkább a népköltészetre, a költészet ősi gyökereire mennek vissza, mintsem a modern feszültséget érzékeltetnék. Így viszont a tartalom (mely feszültséget fejez ki), és a forma között alakul ki feszültség. *A Halál rokona* ciklusból például a *Nóta a halott szűzről* című versben minden versszakban a harmadik sor ismétlődik („Ihaj, evoé, tavasz”), *A hotel-szobák lakója* címűben a kezdősor („Öreg legény, boldog legény, hajh”), *A Halál rokona* címűben a „szeretem” szó ismétlődik kilencszer, *A ködbe-fült hajók* címűben a „piros hajók”, a *Sírni, sírni, sírni* címűben az infinitivusok ismétlődnek, a *Három őszi könnycsepp* az „őszi délben” illetve „őszi éjben” szintagmák variációján alapul. *A magyar Messiások* ciklusban a *Menekülj, menekülj innen* című versben a „menekülj” szó ismétlődik négyszer, a *Hepehupás, vén Szilágyban* a cím ismétlődik kétszer a versszak végén, a *Géme az Olimpusz alatt* címűben a „vének” szó variálódik különböző mellérendelő szintagmákkal, és a sort lehetne folytatni a végtelenségig. Ahogy a chiazmusban új jelentés jön létre, úgy az ismétlés során is változhat, változik az ismételt szerkezet jelentése. *A Beszélgetés egy szekfűvel* című versben az első refrén így hangzik:

„Kicsi virág, szegény virág,
 Úgyis eldoblak, beszélgessünk.”

Majd az utolsó versszakban:

„Kicsi virág, szegény virág,
Hiszen eldoblak. Mit akarnak?”

A jelentés egészen más: az első versszakban a beszélgetésre szólít föl a lírai én, az utolsóban a vers során végig emlegetett irigyekhez szól. Ugyanaz az aktus (az eldobás) más következménnyel jár először, mint másodjára: először a virágot szólítja meg a lírai én, másodjára az irigyeit, egészen más hangsúllyal. Így az ismétlésnek némiképp hasonló a szerepe, mint a chiazmusnak: az ismételt szó vagy kifejezés másodjára soha nem ugyanazt az értelmet kapja, mint először, egyfajta átváltozáson megy keresztül.

Összefoglalva: míg Adynál az „én” és a külső világ feszültsége figyelhető meg, addig Rilkénél ezek összeolvadása történik meg általában. Míg Rilke költészetét a chiazmus formájával lehet legpontosabban leírni, addig Adyéra az ismétlés a jellemző. Az én-te viszony viszont mindkettejükénél inkább ál-viszony, ennek megfelelően ál-dialógusokban fejeződik ki. Ady esetében a „te” csupán az „én” másik pólusa, Rilke esetében a kettő között jön létre a jelentés, hiszen célja nem az „én” megalkotása. A költő helyzetét a korabeli társadalomban egyikük sem látja rózsásnak: Ady az elismertség hiányával küzd, Rilke pedig otthontalannak érzi magát.

Irodalom

- Báthori Csaba 1992. Egy vers értelmezéséhez. R. M. Rilke: A rózsatál. (Die Rosenschale). *Filológiai Közlöny*. **38**. 1-2. sz. 42-58.
- Földessy Gyula 1962. *Ady minden titkai*. Budapest, Magvető.
- Fülleborn, Ulrich 1997. Rilke 1906 bis 1910: Ein Durchbruch zur Moderne. In Vera Hauschild szerk.: *Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 160-179.
- Hadas Emese 2004. A chiazmus enigmája Rilke lírájában. In Ladányi Mária, Dér Csilla, Hattyár Helga szerk.: „*még onnét is eljutni túlra...*” *Nyelvészeti és irodalmi tanulmányok Horváth Katalin tiszteletére*. Budapest, Tinta Könyvkiadó, 412-419.
- Hamburger, Käthe 1984. „...Und die Zeit ist Raum“. Zu Rilkes Anschauungsform. In Krummacker, H-H., Martini, F. és Müller-Seidel, W. szerk.: *Zeit der Moderne. Zur deutschen Literatur von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart*. Stuttgart, Alfred Körner Verlag, 423-439.
- Király István 1970. *Ady Endre I.-II.* Budapest, Magvető.
- Kosztolányi Dezső 1919. A huszonhétéves költő. *Nyugat*, **12**. 4. sz. (febr. 16.) 261-63.
- Kovalovszky Miklós 1961, szerk. *Emlékezések Ady Endréről I.* Budapest, Akadémiai Kiadó – Zrínyi Kiadó.
- Pór Péter 2002. Az orfikus alakzat. Rilke Új versek című kötetének poétikájáról. In uő: *Léted felirata. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Balassi Kiadó, 159-177.
- Rácz Endre 1988, szerk. *A mai magyar nyelv*. Budapest, Tankönyvkiadó.
- Swales, Martin 2000. Zwischen Moderne und Postmoderne? Überlegungen zu Rilkes (sogenannten) Dinggedichten. In Stevens, A. és Wagner, F. szerk.: *Rilke und die Moderne (Londoner Symposion)*. München, ludicium, 155-164.
- Varga József 1966. *Ady Endre. Pályakép-vázlat*. Budapest, Magvető.
- Vezér Erzsébet 1997. *Ady Endre élete és pályája*. Szeged, Seneca Kiadó.

IX. Két uralkodó-modell: a kínai császár és a borozó magyar fejedelem

Egy birodalmi álom és egy álom birodalma

„A feudális, klerikális reakció reánk nehezedett egészen. Ez az ország tán sohasem volt olyan koldus, mint most, s néhány évtizedes modern élete annyi tennivalót még nem mért reá, mint amennyi tennivalója most van. Szabadulás csak úgy történhetné, ha szétrombolnánk minden megmaradt kínai falat. A kínai falak mögött azonban nagyra növekedni engedett hatalom tanyázik. És e hatalom is megérezte a veszedelmet. Mikor látta, hogy a harc kikerülhetetlen, a falak lovagjai kezdtek a harcba. Régi fogás. Így csinálták a körülzárt középkori rablólovagok is. A mostaninak pláne formája sem új.” (Ady: *A mennyeknek országa.*)

Ady Endre: Ülök az asztal-trónon (1907)

Ülök az asztal-trónon,
Én, mámor-fejedelem
S fejemet, a süllyedtét,
Följebb-följebb emelem.

Nagy szemeim tüzelnek,
Fülemben ifju dalok.
Orrom, szám, szívem töltik
Muskotályos illatok.

Boros, nagy dicsőségem
Villámlik, szinte vakít.
Kiáltok: „Hozzatok, hejh,
Egy inséges valakit.”

„Ma királyi kedvem van,
Ma az élet meghatott,
Ma sajnálok, ma szánok,
Ma szeretek, ma adok.”

S az első bús jöttmentnek

Pénzecsém megcsörgetem

S királyian, vidáman

Lábai elé vetem.

Hugo von Hofmannsthal:

Der Kaiser von China spricht:

In der Mitte aller Dinge
 Wohne Ich, der Sohn des Himmels.
 Meine Frauen, meine Bäume,
 Meine Tiere, meine Teiche
 Schließt die erste Mauer ein.
 Drunten liegen meine Ahnen:
 Aufgebahrt mit ihren Waffen,
 Ihre Kronen auf den Häuptern,
 Wie es einem jeden ziemt,
 Wohnen sie in den Gewölben.
 Bis ins Herz der Welt hinunter
 Dröhnt das Schreiten meiner Hoheit.
 Stumm von meinen Rasenbänken,
 Grünen Schemeln meiner Füße,
 Gehen gleichgeteilte Ströme
 Osten-, west- und süd- und nordwärts,
 Meinen Garten zu bewässern,
 Der die weite Erde ist.
 Spiegeln hier die dunklen Augen,
 Bunten Schwingen meiner Tiere,
 Spiegeln draußen bunte Städte,
 Dunkle Mauern, dichte Wälder
 Und Gesichter vieler Völker.
 Meine Edlen, wie die Sterne,
 Wohnen rings um mich, sie haben
 Namen, die ich ihnen gab,
 Namen nach der einen Stunde,
 Da mir einer näher kam,
 Frauen, die ich ihnen schenke,
 Und die Scharen ihrer Kinder;

A kínai császár beszél:

Minden dolgok közepén
 Lakom én, az ég fia.
 Asszonyaimat, fáimat,
 Állataimat, tavaimat
 Zárja körül az első fal.
 Lent fekszenek az őseim:
 Felravatalozva a fegyverükkel,
 Koronájuk a fejükön,
 Mint ahogy ez mindegyiknek kijár,
 Így lakoznak a sírboltokban.
 A világ szívéig lehallatszik
 Fenségem léptének dübörgése.
 Némán, gyepadaimtól,
 Lábam zöld zsámolyától indulva
 Egyenletesen tagolt vízáramok folynak
 Kelet-, nyugat- és dél- és északfelé,
 Hogy öntözzék kertemet,
 Mely a széles Föld.
 Itt a sötét szemek tükröznek vissza,
 Állataim tarka mozgása,
 Kint színes városok tükröznek vissza,
 Sötét falak, sűrű erdők
 És sok nép arca.
 Nemeseim, mint a csillagok,
 Körülöttem laknak,
 Nevüket én adtam,
 Neveket azután az egy óra után,
 Amikor valaki közelebb jutott hozzám,
 Asszonyaikat én ajándékozom nekik,
 És gyermekeik seregét;

Allen Edlen dieser Erde
Schuf ich Augen, Wuchs und Lippen,
Wie der Gärtner an den Blumen.
Aber zwischen äußern Mauern
Wohnen Völker, meine Krieger,
Völker, meine Ackerbauer.
Neue Mauern und dann wieder
Jene unterworfenen Völker,
Völker immer dumpfern Blutes,
Bis ans Meer, die letzte Mauer,
Die mein Reich und mich umgibt.

E Föld minden nemesének
Szemet, termetet és ajkat teremtettem,
Mint kertész a virágoknak.
De külső falak között
Népek laknak, harcosaim,
Népek, földműveseim.
Új falak és aztán ismét
Azok a leigázott népek,
Egyre komorabb természetű népek
A tengerig, az utolsó falig,
Amely birodalmamat és engem körülvesz.

(nyersfordítás, R.K.)

1. Szubjektum és hatalom

Ha az eddig tárgyalt szövegekben azt figyelhettük meg, hogy miként szorul háttérbe, sokszor miként tűnik el a szubjektum, akkor a most tárgyalandókban ennek az ellentétére lehetünk figyelmesek. A szubjektum kiterjeszti önmagát, amikor uralkodóként jelenik meg, hiszen ezáltal egyszemélyben a világot is birtokolja. A Hofmannsthal-verset a szakirodalom egy része így is értelmezi: az egocentrikus én túladásának tarják (Schaefer 1947, 41-42; Pestalozzi 1958, 99), Ady esetében a szakirodalom nagy része inkább a pénzmotívumra koncentrál, egyébként nem alaptalanul, hiszen a költemény a *Mi urunk: A Pénz* ciklusban helyezkedik el. Én és világ viszonya, mely az eddig tárgyalt versekben az én és a természet (*Párisban járt az Ősz*, 1906) vagy a költő és a publikum (*Beszélgetés egy szekfűvel*, 1907) viszonyaként realizálódott, itt mindkét költeményben az uralkodó-alávetett viszonyként jelenik meg. Kérdés lehet, hogy mi a célja a költőnek azzal, hogy uralkodóként jelenteti meg a versbeli szubjektumot, és hogy ez a megjelenítés miként történik.

Könnyebb először a második kérdésre válaszolni. A kép, amit Ady fest magáról a versben: a mámor-fejedelem képe. Ezzel vissza is utal *A Halál rokona* ciklusban szereplő *Elillant évek szőlőhegyén* (1906) című költeményre, ahol a versbeli szubjektum szintén egyfajta mámorfejedelemként határozza meg önmagát: ott saját magát koronázza meg, de csak azért, hogy aztán a csúcsra érve saját maga véget is vessen uralkodásának. A szubjektum két jelentős cselekvése abban a versben a koronázás, illetve az öngyilkosság aktusa – saját magának ad életet illetve saját magától veszi el azt. Az *Ülök az asztal-trónon* című költemény íve felfele mutat: a fej emelése, az érzékek megszólaltatása, majd a dicsőség említése mindmind ezt fejezi ki. Majd a költemény közepén megjelenik a másik, az uralkodó ellentéte: a szegény, az ínségben élő. Mint ahogy az én mindig csak a másikkal való kapcsolatában talál rá saját identitására, úgy itt is ez történik: az uralkodó csak az adás gesztusában, az alattvalóval való találkozásban válhat uralkodóvá. Saját maga kiüresítésével, a pénz, a hatalom szimbólumának átadásával válik azzá, ami: fejedelemmé. A hatalom jelképe a pénz, nem véletlenül található a költemény a *Mi urunk: a Pénz* ciklusban.

Hofmannsthal *Neue Gedichte* (1907) című kötetében három, a klasszikus értelemben szereplőre emlékeztető költeményt találhatunk. Ilyen például a *Des alten Mannes Sehnsucht nach dem Sommer* (*Idős férfi vágyakozása a nyár után*), a *Der Schiffskoch, ein Gefangener, singt* (*A hajószakács, egy rab, énekel*) és a *Der Kaiser von China spricht* (*A kínai császár beszél*) című költemény. Az uralkodás és szubjektum kapcsolata szempontjából az utóbbi lehet érdekes. Míg a *Vorfrühling* (*Koratavas*) című költeményben meg sem jelent az egyes

szám első személyű alak, akkor a *Der Kaiser von China spricht* címűben ez dominál. Az uralkodó más típus, mint Adynál. Ady versében nem konkrét az uralkodó személye, csupán mámor-fejedelemként neveződik meg, és központi tulajdonsága a pénz birtoklása illetve adásának képessége. Hofmannsthal költeményében egy konkrét alak, a kínai császár beszél. A kínai császár a világ legnagyobb birodalmának ura, jelképes alak. Az uralkodás legfőbb eszköze itt nem a pénz, hanem a birtokolt emberek, javak és földek sokasága, ennyiben hagyományosabb társadalomképet idéz. Az első falon belül helyezkednek el az asszonyai, a fái, az állatai, a tavai. A föld alatt az ősei fekszenek. Majd kitágul a tér, melynek középpontja a császár: a kertje az egész világ. A külső falon túl is van élet, de ez csak tükröződik: a városok, erdők. A császárt körülvevő személyek csak általa léteznek: a nemeseknek ő adott nevet, ő adta nekik asszonyaikat is. A tér a vers folyamán tovább tágul: újabb és újabb falak veszik körül az újabban leigázott népeket, míg végül a birodalom legkülső falát már nem mesterséges fal, hanem a természetes határ, a tenger jelenti. A szubjektum szélsőséges kitágulásáról van itt szó, amikor végül is az egész világot magába foglalja, illetve a világ a szubjektumban létezik. Mistry (1976, 67) értelmezése szerint a császár közvetít ég és föld, isten és ember között, szerepe *ilyen* értelemben központi, és nem feltétlenül áll távol a mámor-fejedelem figurájától, aki szintén közvetít ég és föld között, csak nem császári szerepénél fogva, hanem a mámor által.

Visszatérve ahhoz a kérdéshez, hogy vajon miért pont uralkodóként jelenik meg a lírai szubjektum, nos, mindkét vers fölveti a *hatalom és a szubjektum* viszonyának kérdését, mellyel a huszadik század második felében legintenzívebben Michel Foucault foglalkozott⁵⁹. Foucault szerint a szubjektum nem valami önmagában megragadható, állandó és stabil pont, amely a megismerés és az igazság alapja lehet, hanem a szubjektum maga is a „történelem belsejében jön létre” (Foucault 1998, 8), és a történelem folyamán változik. A tudás és a hatalom pedig összekapcsolódik, minden tudás és megismerés mögött hatalmi harc rejtőzik (Foucault 1998, 43) Foucault ezeknek a hatalmi viszonyoknak a megértését tűzte ki célul (lásd magyarul például Foucault 1994), és arra a következtetésre jutott, hogy ezeket a viszonyokat igen nehéz megragadni, csupán a hatalom különféle formáival szembeni ellenállás formáiban lehet őket vizsgálni. Ezek az ellenállásformák a hatalom egy technikája,

⁵⁹ 1968 előtt Foucault a nyelv és a jelek nagy modelljeivel foglalkozott, azután másfelé irányul érdeklődése, az akkori politikai események hatására is. Már nem „archeológiának”, hanem Nietzsche támaszkodva „genealógiának” nevezi új módszertanát, kapcsolódási pontja már nem a nyelv és a jelek nagy modellje, hanem a háború és a csata. Az a történetiség, mely meghatároz minket, háborús és nem nyelvi természetű – gondolja (vesd össze Foucault 2005, 325).

egy formája ellen irányulnak. A hatalomnak egy olyan formájáról van szó, amely az egyénekből szubjektumokat hoz létre. A szubjektum szónak két jelentése van: az egyikben az egyén irányításon és függőségen keresztül másnak van alávetve (subject to), a másikban pedig egyfajta önismeret vagy lelkiismeret saját identitásához köti. De mindkét jelentés egyfajta hatalmi formára enged következtetni, amely az egyént valaminek alárendeli. Foucault elemzi, hogy a tizenhatodik század óta a hatalomnak egy új formája fejlődik, egy új politikai szerkezet, az állam. Az állam, ez az új hatalmi forma, kombinációja az individualizáló technikáknak és a totalizációs eljárásoknak. Az állam új hatalmi technikát integrált, ezt Foucault lelkipásztori hatalomnak nevezi, így az állam a lelkipásztori hatalom új formájának tekinthető. A modern állam nem egyének felett jön létre, hanem olyan kifinomult struktúra, melybe az egyének beépíthetők, a hatalom nem centralizáltan, hanem szétszóródva van jelen.

Nos, mindkét vers – legalábbis első pillantásra – a hatalom hagyományos, centralizált formában jelentkező változatával hozható kapcsolatba (ami Foucault szerint már a 16. századtól kezdve felbomlik): a fejedelem illetve a császár a hagyományos központosított államforma képviselői. De hogy is van ez? Nem a modern korban keletkezett költeményekről van szó? Hofmannsthal esetében a szakirodalom klasszikus magyarázata a következő: Hofmannsthalnál a kínai birodalom a Habsburg-birodalom jelképe. Hofmannsthal pedig a birodalom akkori bizonytalan helyzetében (megmarad? nem marad meg?) visszavágyik annak biztonságába (lásd Lemon), a régi feudális és abszolutisztikus rend felé orientálódik. A kínai birodalom tehát ebben az értelmezésben a Habsburg Birodalom allegóriája, a költeményben szereplő falak pedig nem a Kínai Nagy Falat jelentik, hanem a Bécsben épített Ringstrasse jelképei lehetnek, amelynek építése 1857-ben kezdődött, és amely kettős funkciót látott el: elkülönítette a belsőbb kerületeket a külső kerületek szegényebb rétegeitől és újonnan épült létesítményeivel (Operaház, múzeumok, satöbbi) bizonyította a császár hatalmát. Ugyanakkor Hofmannsthal utópiája nem csupán az államrendről szól, hanem a költő a szétzilált, bizonytalanná vált szubjektum korában vágyhat vissza a biztos középponttal rendelkező szubjektumhoz, amely viszonyítási pont lehet a világban való eligazodáshoz. A szétszórtság-élmény – bár korélmény, és Hofmannsthal többször is megfogalmazta, például a jól ismert *Lord Chandos* levelében – tehát mégis negatív élmény. A korban nem érzi jól magát a költő, és ezért vágyik vissza egy másik, jól körülhatárolható renddel bíró és éppen ezért a szubjektumot is egy középpont által egyértelműen meghatározni képes korba. Úgy tűnik, az „én” szenved a meghatározatlanságtól, a szétszórtság-élménytől.

Ady Endre esetében is ellentmondásokat találhatunk a modernség és az uralkodó-póz között. A pénz-ciklusban való elhelyezkedése a művet éppen a modern téma felől nézve

jellegzetesen modern költeménnyé teszi. Ugyanakkor a fejedelmi póz pedig éppen ennek az ellentétét fejezheti ki: visszavágyást egy aviasztikusabb rendbe. A kettőt a pénz köti össze: a hatalmat itt nem a falak, nem a terület birtoklása, és nem a névadás fejezi ki, hanem a pénz. Ennyiben Ady a hatalom modern működését fedezte fel: a modern társadalomban nem a föld birtoklása, hanem a pénz jár hatalommal. Ugyanakkor a fejedelmi póz többretegű asszociációs kört indíthat el: egyrészt a honfoglaláskori fejedelmi hatalomra utalhat, másrészt a mámor említésével Dionüszoszra, harmadrészt a királyi gesztus kijelentésével a feudális királyi hatalomra.

Bár a Hofmannsthal-vers elemzői említik, hogy a mű címe tulajdonképpen jelzi a költő és a lírai én elhatárolódását, többségük mégsem tulajdonít ennek különösebb jelentőséget. Ez alól kivétel Freny Mistry (1976), aki hangsúlyozza, hogy a kínai császár a beszélő, és a verset abból a szempontból értelmezi, hogy a kínai kultúrának milyen hatása volt Hofmannsthalra. Pedig a cím sokatmondó: megjelöli a beszélőt (a kínai császár), és magát a beszéd aktusát (spricht). Tehát a költő beszéde elkülönül a kínai császár beszédétől. Ugyanakkor hiányt is érezhetünk: nincs megjelölve, hogy kihez vagy kikhez beszél a császár. A néphez? Saját magához? Egy, az olvasó által nem ismert személyhez? Ez a hiány teszi a beszédhelyzetet meghatározatlanná, általánossá. A hely és idő ugyanígy meghatározatlan marad: Nem konkrét helyen és időben, konkrét személyhez / személyekhez szól ez a beszéd. A tér pedig a vers folyamán a szubjektumtól a világegyetemig tágul. A beszéd nem konkrét, hanem a kínai császárnak a költő által elképzelt, megalkotott beszéde, és ezt kifejezetten jelzi is a költemény címe, ezért is könnyű utópiának elképzelni. Ha tetszik, a kínai császár beszéde a költő beszédébe van beágyazva.

Ady versében a lírai szubjektum és a költő személye nem válnak el hangsúlyosan egymástól, sőt a mámor-fejedelem a költő-fejedelemre enged asszociálni, minthogy Ady közismerten az írás és a mámor között összefüggést látott. A költő személye hangsúlyosan nem különül el a versbeli beszélő személyétől, sőt inkább összefonódásukat lehet érzékelni. Itt is feszül ellentmondás, hiszen Ady a cikkeiben a királyi hatalmat többnyire erőteljesen kritizálja, csak Mátyás királlyal tesz kivételt. A versben megjelenő fejedelemmé, királlyá emelt alak azonban átvittén értendő, a lírai szubjektum felemelkedéséről, szinte istenüléséről van szó. Ugyanakkor a mámornak különös jelentősége van abból a szempontból, hogy a valóságtól elemel, így a monológot mégsem feltétlenül a költő, hanem mámorban megnyilatkozó személy beszédének lehet tekinteni.

A pénz- és hatalom- motívum sajátosan adys módon összekapcsolódik a borral, a mámorral. Ezt Földessy (1962, 73) és Hatvany (1974, 267) is hangsúlyozza. Földessy

Baudelaire-rel hozza párhuzamba a bormotívumot, és a francia költő *A magányos bora*, illetve *A rongyszedők bora* című költeményeit idézi. Hatvány viszont Gottfried Kellert, aki szerinte a német irodalom „megszentült korhelye”, illetve a shakespeare-i korhelyt említi: „IV. Henrik, mint magyar dzsentrí a magyar Falstaff kocsmasztalán” (Hatvány 1974, 268). A királyi gesztus fiktitívását emeli ki Király István, aki szerint a pénz hatalma a költőt a mindennapok fölébe emelte, megadta neki a teljesség hitét (Király I. 1970, 378) Király vette észre azt is, hogy ha királynak, istennek, fejedelemnek érezte magát a költő, az mindig összefonódott a pénz képzetével. Amennyire jellegzetesen a Monarchiát idézi Hofmannsthal verse, Adyé ugyanúgy a magyar mulatozó főúr képét eleveníti föl. A magyar hagyományt idézi a borozó nemes típusa, elég Vörösmartyra vagy a *Bánk bán*ra utalnunk.

Hofmannsthal versében a császár személye az egész világot átfogja, Ady esetében – ha profánul értelmezzük – akkor csak az ivótársaságban betöltött vezető szerepről van szó. Ugyanakkor mindkét mű esetében szükség van arra, hogy a lírai szubjektum az uralkodó szerepét vegye föl. Saját identitását ugyanis csak az uralkodáson és az alattvaló, függő viszonyon keresztül nyeri el. A császár nem császár az alattvaló népek nélkül, és a „mámor-fejedelem” nem fejedelem anélkül a szegény ember nélkül, akinek adhat. Mindkét költemény helymegjelöléssel indul: a kínai császár a világ közepén lakik, Ady lírai hőse az asztal-trónon. Az Ady-vers szinte a Hofmannsthal-vers paródiája lehetne: nem is lenne nehéz paródiaként előadni. Míg a kínai császár teljhatalmú, az egész világon uralkodik, és a világ közepén lakik, addig a „mámor-fejedelem” a kocsmá ura, és trónja az „asztal-trón”. Míg a kínai császár alattvalói szinte megszámlálhatatlanok, addig a kocsmá urának csak egy alattvalója van, hatalma abban merül ki, hogy egy embernek adhat aznap éjszaka egy kis alamizsnát. Fejedelemsége a mámorban elképzelt fejedelemség, amikor a részegségtől elalélt fejét képes egy pillanatra felemelni. Míg a kínai császár (vagy a mellé képzelt Habsburg-ház) hatalma megfogható, a „mámor-fejedelem” „boros” dicsőség – ez bizony úgy is olvasható, hogy nem valódi dicsőség, csak ’fejébe szállt dicsőség’. Hatalmi vágy és kisszerű környezet ellentéte okozza ezt a paródiaszerűséget. Adynál ez a paródiaszerűség távolíthatja el a szöveget a szó szerinti jelentéstől, s teheti a verset nem csupán a pénz hatalmának megfogalmazójává, de a hatalom paródiájává is. Hofmannsthal versét viszont nehéz lenne paródiaként elképzelni, ott a távolságot a cím adja: a költő a kínai császár szájába adja a mondanivalót, ezzel költő és lírai szubjektum távolságát érzékelteti, de a kínai császár szövege komoly, uralkodóhoz illő.

Összefoglalva: mindkét vers középpontjában a hatalom és a szubjektum áll. Mindkét mű egy aviasztikusabb, feudális jellegű uralomképet közvetít a modernség korában, a centralizált, foucault-i értelemben nem szétszórt hatalomét. A szubjektum mindkét esetben az

uralkodó szerepét veszi fel. Az osztrák lírára tehát nem minden esetben igaz az a megállapítás, hogy a szubjektum, a lírai én eltűnik, jelen esetben igenis központi szerepet vesz fel, kinyilatkoztat, definiálja önmagát, tudatosan a középpontban helyezkedik el, birtokolja a világot, és ezt a szerepet csak kissé gyöngíti a költő és a lírai szubjektum közti távolságtartás. Míg azonban Hofmannsthal egy *birodalmi álom* fogalmaz meg abban a korban, amikor ennek az álomnak a valóságalapja gyöngülni látszik, és a birodalom léte kezd kétségessé válni, addig Ady – bár látszólag modern motívum, a pénz motívuma foglalkoztatja - a borozó feudális nagyúr képében egyfajta *sajátosan magyar motívumot* folytat, sirat el és parodizál. A *hatalmi vágy akarása, de az ettől való távolságtartás* is egyaránt jellemző mindkét versre: Hofmannsthalnál ez a távolságtartás a lírai én és a költő hangsúlyos szétválasztása által megy végbe, Adynál viszont a parodisztikus olvashatóság lehetősége nyújtja ugyanezt.

2. A kína-szindróma. A másik mint saját

A két költeményt én és a világ, szubjektum és hatalom viszonyának sajátos irodalmi megnyilatkozásaként kíséreltem meg értelmezni, de ezzel adós maradtam még jónéhány kérdés megválaszolásával. Először is: a Hofmannsthal-műben egészen konkrétan Kína a Birodalom jelképe, az Ady-versben viszont nincs szó birodalmi jelképről, ott feltehetőleg a kocsma a helyszín. De miért Kína? Itt bővítenünk kell a vizsgálódás körét, mert sokat mondhat, hogy az Ady- illetve Hofmannsthal-életműben megjelenik-e még Kína, és ha igen, akkor milyen szerepben. Bár ez a kitérő időlegesen eltérít minket a *Vér és arany* kötettől, hiszen ott nem találhatunk ilyen témájú művet, Kína azért lehet érdekes, mert mint a Habsburg-birodalom vagy általában a Birodalom jelképe előfeltevéseink szerint sajátos módon jelenik meg a közép-európai térség irodalmában – esetleg olyan módon, ahogyan más, nyugat-európai irodalmakban nem. Az idegen, az ismeretlen, az egzotikus iránti érdeklődés gyakori minden nép irodalmában, és általában a saját képpel való elégedetlenség szüli, sokszor pedig a saját vágyak („ilyen szeretnék lenni”) megtestesítője (Rüdiger 1971, 14)⁶⁰. Hofmannsthalról tudjuk, hogy érdeklődött a kínai kultúra iránt: kínai versgyűjteménnyel rendelkezett, és két töredéke is tanúskodik erről az érdeklődésről: *Die beiden Götter (A két isten)* (1916/17) és *Über chinesische Gedichte (Kínai költeményekről)* (1924) címűek, melyek

⁶⁰ Rüdiger (1971, 14-15) szerint egyébként az összehasonlító irodalomkutatás számára érdekesebbek az irodalmi művekben megtalálható ilyenfajta egzotikus képek, mint például a szomszédokról kialakított kép, mert ezekben jobban követhető a fantázia működése.

azonban későbbiek, mint a középpontban lévő versünk. Mégis, a költemény pontos forrását nem lehet felderíteni, csak azt tudjuk, hogy Hofmannsthal ismerhette a kínai történelem legfontosabb könyvét, a *Shu King*-et, és a *Tao-te-King*-et (Mistry 1976, 67). Az Ady-életművet vizsgálva megállapíthatjuk, hogy Kína Ady költészetében és főleg prózájában is fontos szerepet kap, annak ellenére, hogy Ady Kínáról való ismerete a *Gésák* című operetten túl a napi sajtóban megjelent cikkekre korlátozódik. Kína éppen távolsága, idegensége által válhatott mindkét alkotó esetében a saját vágyak kifejezési formájává: Hofmannsthal esetében a birodalom megtartása, Ady esetében a magyar fejlődés álma testesült meg a Kína-képben.

Az Ady-lírában csupán két helyen, két korai verskísérletben játszik fontos szerepet Kína, az egyik a *Fel Kínába*, a másik *Az év komédiája* című korai zsenge. Mivel az előbbi sokkal karakterisztikusabban jellemzi Ady Kína-képét, ezért ezt idézem:

Fel Kínába!

A bécsi diplomáciai körökben erősen
tartja magát a hír, hogy Ausztria-Magyarország
expedíciót tervez Kínába,
s el akarja foglalni a namhuámi öböl
környékét.

Kinézerek országáról
Ismét szól a nóta,
Kinézerek országában
Roppant nagy a kvóta.
Német, angol, orosz, talján
Földet foglal rendre,
Rettenetes, ha Kínában
Csak magyar nem lenne!
De lenni fog! »Fel Kínába!«
Ez a jelszó járja.
A kínai foglalókat

Hadihajó várja,
Megjelölte már az utat,

Zichy Jenő szépen,
 Fel, honfiak, fel Kínába,
 Foglalni serényen!

Mióta a Gésák járják
 S Vun-Csi-nóta járja,
 Ismerős lett már előttünk
 Kelet fényes tája,
 Ismerjük már jól a copfot,
 Kultiváljuk nagyba' -
 A kinézer-csapat ellen
 Mért ne mennénk hadba?

Debrecennek kinézerét,
 Jó Sziklay bácsit (?)
 Megkérdeztük, tudni vágyván
 Ismert jó tanácsit,
 A mi Vun-Csink kuplét csinált,
 Mikor megkérdeztük
 S ezt a kuplét tisztelettel
 A papírra tesszük:

Megy Kínába magyar-osztrák
 Hódító sereg,
 Hogy a kinézert kifosszák,
 Buddha verje meg.
 Ámde azért kár Kínába
 Menni. Azalatt
 Nálunk is lehetne törni
 Kínai falat.
 Csúf, csúf csakugyan... stb.

...És hogyha jól megfontoljuk
 - Nehéz szemet hunyni -

Igazat mond a nótában

A helybeli Vun-Csi...

Ady ebben a korai zsenyéjében, alkalmi versében meglehetősen ironikusan ábrázolja az Osztrák-Magyar hadsereg azon kísérletét, hogy Kínában ők is földet szerezzenek – mert ha mások is ott vannak, mi sem hiányozhatunk. Kína tehát egyrészt az Osztrák-Magyar Monarchiával áll szemben, és az értelmetlen hódító(nak szánt) háború szenvedő alanya, másrészt később a mi saját ’kínaiságunkról’ van szó. A Kína-kép sematikus: a gésák, a Vun-Csi nóta, a copf jellemzi. Mindez a *Gésák* című színdarabra utal, amely rendkívül divatos volt a korban, s melyet Debrecenben is bemutattak, Ady tehát ebből a forrásból szerezte Kína-ismereteit. A darabban található a copfos Vun-Csi nótája is. (Kosztolányi *Pacsirta* című regényében is megjelenik ez a darab.) A kép azonban vált: az idegen sajátjává válik, a heteroimágó szelfimágóvá: a kínai Vun-Csi debreceni Vun-Csivé válik, Sziklay bácsivá. A hódítás értelmetlensége világossá válik: saját magunk háza táján kellene előbb rendet tenni. A kínai fal – ahogy Hofmannsthal versében a Ringstrasse szimbóluma lehet – Adynál a magyar beszűkültség szimbóluma, saját határaink, gyengeségeink jelképe. Ahogy Hofmannsthalnál is Kína csak ürügy a Birodalom ábrázolására, úgy Adynál is Kína ürügy a saját ábrázolására. Mindkét szerzőnél a heteroimágó végső soron az autoimágó megrajzolásának eszköze.

Ady prózai írásaiban nagyobb szerepet kap Kína, és a róla kialakított kép is változatosabb: irodalmi, politikai, társadalmi vetülete egyaránt van. Ady cikkeiben Kína egyrészt a ’kínai történetek’-kel hozható összefüggésbe, másrészt a boxer-háborúval kapcsolatosan bukkan föl aktuális témaként, harmadrészt mint nagybirodalom, negyedrészt Magyarországot helyettesíti, ötödrészt pedig aktuális apróságokkal összefüggésben jelenik meg. Egy korai cikkében a divatos kínai történetekről ír, melyek népszerű irodalmi műfajjává váltak, s melyek mindig azt az aktuálist rejtik el, amelyet másképp nem lehetne elmondani: „Nagyon divatos volt egypár évtizeddel ezelőtt kényesebb témákat kínai történet alakjában megírni. Persze minden copfos atyafiról rá lehetett ismerni egy-egy ismerős alakra.”. Nem kis iróniával hozzát teszi, hogy neki is kedve volna ilyen történeteket írni, de – állítólag Kínában harakirire kényszerítik azt, aki ilyet tenne, úgyhogy mégsem teszi. (*Kínai történetek*. Debreczeni Hírlap 1899. február 13.; AEÖPM I.₂ 92-93) A történetek kínaiasítása ősi fogás – ismétli Clemenceau *A boldogság fátyola* című művének nemzeti színház-beli bemutatójával kapcsolatban (*A boldogság fátyola – A pletyka*. Budapesti Napló 1906. május 5; AEÖPM VII. 224-225).

Kínának nemcsak irodalmi, de politikai aktualitása is van: a boxer-háború szintén foglalkoztatja Adyt: a „civilizált” nagyhatalmak lemészárolják a kínaiakat a japánok szövetségeseiként (*Hétről hétre*. Szabadság 1900. július 29.; AEÖPM I.2 313) (*A japánok*. Szabadság 1900. szeptember 5.; AEÖPM I.2 333-34). Kína és az európai civilizáció ellentétét máshol is megfordítja: igazából Európa a civilizálatlan, mert barbár módon képes ölni: „Kiss Dávidon kívül, aki a kínai zavarok ügyében nagy nagyváradi tekintély, s aki éppenséggel nincs megelégedve Waldersee műveleteivel – alig pár embernek vehette el a gusztusát e szép élettől az a kis kivégzés, melyet a mennyei birodalom békéje érdekében ugyanott elkövettek. Mandarinnak – csak az operettekből ítélve – nemcsak szép, de bölcs dolog is lenni. Ha hát van gondolkozó mandarin Kínában, az így elmélkedett:

– Ezek az európai barmok misszionáriusaikról ismerve nagyon gyámoltalan, híg velejű emberkének látszottak. Most kiderült, hogy nincsenek ezek némi fogékonyság híján az emberi civilizáció iránt. Akik úgy tudnak, olyan snájdigul ölni, mint ezek, még rövid időn belül lehetnek kultúremberek...” (*Hétről hétre*. Szabadság 1901. március 3.; AEÖPM I.2 457). Kína itt a civilizáció, az „európaiság” megtestesítője, míg Európa a barbárságé. Később, az aktuális politikai eseményeket nézve az orosz-japán háborúval kapcsolatban megnyomorított kínaiakról is ír, háborúellenes élel: „Kuropatkin menekül. Talán veszve van. Talán megfordulhat még a harci kocka. Sok csoda esett már a Hunhó mentén. De mi minden történt e tucat nap alatt. Vért hömpölyögtetett a folyó. Egy országnyi téren vért ivott a föld. Elhamvadtak szerte a falvak. Ártatlan kulik, nyomorék lábú kínai asszonyok, gyerekek halomra ölve.” (*A mukdeni nagy csata*. Budapesti Napló 1905. március 9.; AEÖPM VI. 306). Más alkalommal, mint például az új nagyváradi színház megépítésének ürügyén, a kínai birodalom viláгурalmi víziója bontakozik ki, és Kína a romboló, a barbár szerepében tűnik fel, ellentétesen az előbb említettekkel: „Majd négy-ötszáz év múlva, ha kínai hordák rombolják össze a felépült Európát, bizonyosan nem hagyják meg a mi keservesen épített színházunkat sem.” (*Az új színház*. Szabadság 1900. augusztus 23.; AEÖPM I.2 553-554). Ady később is vizionál Kínáról, de már nem feltétlenül negatív élel. Ázsiáról mint a hatalom lehetséges átvevőjéről beszél, ahol Kína a modern római birodalom lenne majd (*Nagyon furcsa esetek*. Budapesti Napló 1905. augusztus 15.; AEÖPM VI. 245).

A kínai falak nemcsak a rombolásra kész nagyhatalom, de a magyar feudalizmus, az elmaradottság jelképei is, így Magyarország fejlődésképtelenségét testesítik meg, s mint a versben, a heteroimágó átváltozik szelfimágóvá, olyan szelfimágóvá, amelyik a heteroimágó álarcában jelenik meg: „A feudális, klerikális reakció reánk nehezedett egészen. Ez az ország

tán sohasem volt olyan koldus, mint most, s néhány évtizedes modern élete annyi tennivalót még nem mért reá, mint amennyi tennivalója most van. Szabadulás csak úgy történhetnék, ha szétrombolnánk minden megmaradt kínai falat. A kínai falak mögött azonban nagyra növekedni engedett hatalom tanyázik. És e hatalom is megérezte a veszedelmet. Mikor látta, hogy a harc kikerülhetetlen, a falak lovagjai kezdtek a harcba. Régi fogás. Így csinálták a körülzárt középkori rablólovagok is. A mostaninak pláne formája sem új.” (*A mennyeknek országa*. Nagyváradi Napló 1901. augusztus 27. AEÖPM II. 2 88). Ady Laczkovics János jakobinus irataiból is idéz, mert aktuálisnak érzi azokat, a kínai falak pedig megint Magyarország bezárkózásának, és ezzel fejlődésre való képtelenségének jelképei: „Nemsokára a dolognak egy új rendje álland be – hacsak minden szabad nemzeteket ki nem irtanak, minden könyvet meg nem égetnek, a könyvnyomókat, árusokat és az újságírókat, kik a szabad nemzetek történeteit hirdetik, meg nem hirdetik, [!] meg nem gyilkolják s végre Magyarországot a többi nemzetektől Kína falaival el nem zárják.” (*A demokrácia magyar úttörői*. Nagyváradi Napló 1902. június 5.; AEÖPM III. 228-229). A híressé vált *Ismeretlen Korvin-kódex margójára* című cikkben ez a gondolatmenet folytatódik: „Kanton, Peking s a kínai városok jutnak az eszünkbe, ahol hajnalonként a kapukat lármás harsonaszóval nyitják meg, de öröködnék, hogy ne lopózzék be valaki, aki újat hoz a kulik népének.” (*Ismeretlen Korvin-kódex margójára*. Figyelő 1905.; AEÖPM VII. 20).

Azt várhatnánk, hogy Párizsban a Kínáról kialakult kép élettelebbé válik, merthogy itt Ady láthatott hús-vér kínaiakat, és az addig távoli, elképzelt birodalom lakóiról kevésbé sematikus képet alakíthatott volna ki. Ez azonban nem így történt, továbbra is csak a felületes benyomások határozzák meg a Kínáról, kínaiakról kialakított imázst. Például egy játékszer-kiállítással kapcsolatban említi a kínai és japán játékszereket, melyeket mind Párizsban gyártottak (*A párizsi játékszer-kiállítás*. Budapesti Hírlap 1904. július 17.; AEÖPM V. 77-79). Többször előítéletes is a kínaiakkal szemben, nem tartja őket gondolkodó embereknek: „Montesquieu könyveit már kínai parasztok is olvassák, pedig az ázsiai koponya nincs berendezve ideákra” (*Párizsi noteszkönyv*) Azt a sztereotípiát is többször említi, hogy a japán férfiak szeretik a kínai nőket (*Párizsi noteszkönyv*, AEÖPM V. 201, vagy *Szerelem a harctéren*, Budapesti Napló 1905. április 22.; AEÖPM VI. 136-137, *Jegyzetek a napról*. Budapesti Napló 1905. október 26.; AEÖPM VII. 38, *Az idegen nők*. Budapesti Napló 1906. augusztus 4.; AEÖPM VIII. 44, *Abbázia legszebb hölgyei*, Budapesti Napló 1907. augusztus 2.; AEÖPM VIII. 288-189). Mivel Franciaország népessége nem növekszik, ezért Ady víziója szerint majd az idegenek, többek között a kínaiak fogják benépesíteni (*Párizsi jegyzetek*,

Budapesti Napló 1907. január 23.; AEÖPM VII. 153-155). Kína csak néha válik életközeli, kevésbé idegenné, például Ady beszámol a kínai kereskedelmi attasé és egy előkelő párizsi hölgy házasságáról is (*Kis párizsi szenzációk*. Budapesti Napló 1907. július 19.; AEÖPM VIII. 272).

Kérdés, hogy Hofmannsthal és Ady Kína-képe mennyiben érdekes irodalmi műveik szempontjából. Hofmannsthal esetében egyértelmű, hogy lényeges, hiszen az említett verse ezt a motívumot dolgozza föl. Ady esetében a Kína-motívum csak a korai lírában bukkan föl, a prózai írásokban viszont annál intenzívebben. Sok más, az Ady-prózában fellelhető motívummal ellentétben ez a motívum nem bukkan fel az érettebb Ady-művekben, elhal. Míg Hofmannsthal alkalmasnak érezte a képet saját vágyai kifejezésére, addig Ady a magyarság-problémát az *Új Versekben* és a *Vér és arany* kötetben már más motívumokkal kötötte össze, melyek elsősorban magyar gyökerűek

Irodalom

Földessy Gyula 1962. *Ady minden titkai*. Budapest, Magvető.

Hatvany Lajos 1974. *Ady. Cikkek, emlékezések, levelek*. Második, átnézett és bővített kiadás.

Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.

Király István 1970. *Ady Endre I*. Budapest, Magvető.

Lemon, Robert. *Eastern Empires and Middle Kingdoms: Austria and China in Hofmannsthal and Kafka's Orientalist Fictions*. users.ox.ac.uk/~oaces/conference/papers/Bob_Lemon.pdf

Foucault, Michel 1994. A szubjektum és a hatalom. *Pompeji*. 5. 1-2. sz. 177-187.

Foucault, Michel 1998. *Az igazság és az igazságszolgáltatási formák*. Debrecen, Latin betűk.

Foucault, Michel 2005. *Analytik der Macht*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

Mistry, Freny 1976. Hofmannsthal's „Der Kaiser von China spricht”. *The Modern Language Review*. 71. 1. (január).

Pestalozzi, Karl 1958. *Sprachmagie und Sprachskepsis im Werk des jungen Hofmannsthal*. Atlantis Verlag, Zürich.

Rüdiger, Horst 1971, szerk. *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Band 1. Berlin, Walter de Gruyter.

Schaeder, Grete 1947. *Hugo von Hofmannsthal und Goethe*. Seifert, Hameln.

X. Összegzés és kitekintés

Milyen (nyitott) válaszok adódnak az eddigi összehasonlításokból?

1. Ady váteszsége modern váteszség, tele van feszültséggel. Meg akarná váltani a világot, de egyúttal tisztában is van ennek lehetetlenségével. Ugyanakkor Rilke és Hofmannsthal is nyitott a társadalmi problémák irányába, más-más módon.
2. A szubjektív-objektív líra megkülönböztetés problematikus. Ahogy a modern filozófiában a szubjektum-objektum oppozíció megkérdőjeleződött, úgy az irodalomtudományban is a fent említett ellentétpár kérdőjeleket vet fel. Az Ady a „szubjektív” – Rilke az „objektív” költő állítás felbomlik, ahogy konkrét műveket vizsgálunk.
3. Ady lírájának leírására a tudatlíra terminust tartom alkalmasabbnak az élménylíra terminusnál, hiszen versei hónapok, évek alatt keletkeztek, és nem egyetlen élmény hatására. Ezt a prózában lehet kimutatni.
4. A korabeli osztrák költészetre jellemző szecessziós motívumok megjelennek Adynál is, ilyen például a halál, a virág, a kert, néhol eltérő jelentésekkel párosulva. Ezek azonban sem Adyál, sem Rilkénél vagy Hofmannsthalnál tisztán az esztétizmust képviselik, hanem igen gyakran etikai mozzanat társul hozzájuk.
5. Ady nem tisztán közéleti, Rilke és Hofmannsthal pedig nem tisztán esztétista költő.

*

A kísérletek eredményeinek bemutatása után érdemes rámutatni azokra a pontokra, melyek továbbvezetnek és érdekesek lehetnek a további kutatások számára. Így például összehasonlítási lehetőség kínálkozik nem csupán német nyelvű költők verseivel, hanem a többi közép-európai nép költészetével is, így például a horvát vagy szlovák korabeli líra műveivel. Az összehasonlítások köre tovább bővíthető a zene irányába is. Ilyen kísérlet történt is, Frigyesi Judit Bartók művészetét hasonlította össze Adyéval, számos párhuzamra lelve. Fő tézise, hogy Ady és Bartók művészetében közös a teljességre való törekvés. De közös annak a problémának a megfogalmazása is, hogy a huszadik század elején, amikor a világ egysége széttöredezni látszik, lehet-e koherens művészetet létrehozni? Mindkettejük pályája ennek az erőfeszítésnek a jegyében alakul (Frigyesi 1998, 110-111). Ez a probléma egyébként, mint Frigyesi kiemeli, Hofmannsthal és Kraus esztétikájának is lényeges eleme. Ugyanakkor lényeges különbség a zene és az irodalom között, hogy míg a zenében Bartóknak sikerült a magyar népzenet koherens, modern és személyes stílusába ötvözni, addig ez ilyen mértékben a költészetben nem valósult meg (Frigyesi 1998, 104). Bartók és Ady művészetének kapcsolatáról írt a zenetudós Denijs Dille (1981), főleg életrajzi vonatkozásokat kiemelve

(ilyen, hogy egy emlékezés szerint Ady egyszer találkozott Bartókkal), illetve Bartók írásaiból az Adyra vonatkozókat idézve, s így kettejük szellemi kapcsolatát méltatva⁶¹. Ady és Kodály művészetének párhuzamos méltatására is van példa, Gömöri József (1970) és Pomogáts Béla (2003, 2008) tollából. Gömöri Ady és Kodály művészetében különösen a népi gyökereket találja közösnek, a népdal, a mese, a népballada felhasználását méltatja s a természet szeretetét. Pomogáts a költő és a zeneszerző törekvései közötti hasonlóságokat emeli ki, különösen azt, hogy Kodály is, miként Ady, a sajátosan magyar karakter és a nyugati stílusok összhangjának kialakítására törekedett. Hiányoznak azonban a műértelmezések, melyek az irodalmi művet a zene, s a zenét az irodalmi mű felől közelíthetnék meg. Ehhez a tudományágak összefogására lenne szükség, irodalomtörténészek és zenetudósok együttműködésére. Érdeemes lenne, mert Bartók és Kodály Ady-megzenésítései felérnek egy-egy hosszú interpretációval.

Másik irányba bővítve a kört, az osztrák irodalom tekintetében már jócskán kihasznált (talán már unalmassá is vált?) pszichoanalitikus elemzésmód kínálna új lehetőségeket az Ady-líra interpretálására. Hiszen a szakirodalom említi is ennek lehetőségét⁶², de konkrét versek értelmezésekor eddig még alig használta ki, szemben például Kosztolányi *Édes Annájával*, melynek ilyen jellegű interpretációja kézenfekvő. Ha elfogadjuk, hogy Ady a személyiség mélyrétegeit képes volt megragadni, akkor az ilyenfajta értelmezésmód segíthet lírája jobb megértésében. A freudi elmélet folytatásaként is felfogható (és azzal vitatkozó) lacan-i elmélet úgyszintén hasznos lehet, különösen annak a tükör-stádiumra vonatkozó része. Az Ady-lírára jellemzőként megállapított énkettőzés ugyanis ezzel (is) magyarázható lenne.

⁶¹ Ady és Bartók művészetének közös forrásait egy-egy megjegyzés erejéig többen méltatják, így például Ágh István: „Talán csak kevesen érezték, amit száz évvel később tisztán hallunk, a kor melódiája ez, s mennyire azonos a forrása Bartók zenéjével, s Ady poézise ugyanúgy megrendít, akár a *Kékszakállú herceg vára*.” (2008, 259).

⁶² Bölöni így jellemzi Adyt, az embert: „A freudizmus még nem volt divatos, de Ady kitűnő pszichoanalitikus volt. Csodálatos éleslátással érezte meg az embereket, hozta felszínre bennük a tudatalattit, és boncolta szét jellemüket.” (Bölöni 1974, 233). Szabó Richárd (1945) könyvében önálló fejezet kapta *A mélyszemélyiség lírája* címet, s a fejezet elején méltatja is Ady és a mélylélektan kapcsolatát: „Adyt az alkotás vágya kezdettől fogva előbb ösztönszerűen, később egyre tudatosabban saját lelke tudatalatti rétegének, vagy amint mondani szokták, ösztönéletének feltárására készíti. Így lesz ő pszichoanalitikus költő. [...] [Szubjektivizmusa] olyan kifejezésmód keresésére kényszeríti, amellyel a tudatalatti jelenségeket képek segítségével, szuggesztív módon ülteti át az olvasóba.” (Szabó 1945, 61-62). Szabó tehát kiemelt jelentőséget tulajdonít a mélylélektannak, de konkrét műveket nem értelmez pszichoanalitikus módszerrel. Varga József (1966, 257) a *Léda a kertben* című verssel kapcsolatban veti fel ötletszerűen a pszichoanalitikus értelmezés lehetőségét. Hegedűs (1989, 31) is felfigyelt arra, hogy Ady verseiben a modern mélylélektan tényeit, folyamatait előre felfedezte és átélte.

Harmadik lehetőséget vet fel az Ady-líra sokszor erősen dramatikus karaktere: a műnemek határait átlépő összehasonlításokra lenne mód. Korabeli drámák, sőt, mivel több Ady-versnek a narratívája is fölfejthető, novellák kínálkoznának e célra. Koczkás Sándor ama feltételezése (Koczkás 1997, 8) pedig, miszerint az Ady-líra Proust regényfolyamához hasonlítható, és a regényfolyamhoz hasonlóan Ady lírafolyamot szeretett volna alkotni, (egyes kötetei tehát összefüggően értelmezhetők), egy teljes könyv kiinduló ötletét adhatná. Az Ady-kutatás bármilyen irányú folytatásához azonban nélkülözhetetlen az alapkutatás: a befejezetlen kritikai kiadás folytatása, továbbá az Akadémiai Könyvtárban Vitályos László által összegyűjtött cédulák felhasználásával egy tudományos igényű életrajz megírása.

Irodalom

- Ágh István 2008. *Fénylő parnasszus. Balassi, Csokonai, Ady*. Budapest, Nap Kiadó.
- Böloni György 1974. *Az igazi Ady*. Budapest, Magyar Helikon.
- Dille, Denis 1981. *Bartók et Ady*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Frigyesi, Judit 1998. *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. Berkeley, Los Angeles, London. University of California Press.
- Gömöry József 1970. Ady Endre és Kodály Zoltán. *Jelenkor*, 3. sz. (március) 247-253.
- Hegedűs Loránt 1989. *Nyitás a végtelenre*. Budapest, Szabadság téri Református Egyházközség.
- Koczkás Sándor 1997. Ady Endre, a vízválasztó. *Kortárs*, 41. 11. sz. 5-9.
- Pomogáts Béla 2003. Három nagy példa: Ady, Kodály, Illyés. *Irodalmi Szemle*, Bratislava, 46. 9. sz. (szeptember) 54-59.
- Pomogáts Béla 2008. Kodály Zoltán és Ady Endre. *Nyelvünk és Kultúránk*. 38. 152. sz. 38-43.
- Szabó Richárd 1945. *Ady Endre lírája*. Budapest, Ady Könyvkiadó.
- Varga József 1966. *Ady Endre. Pályakép-vázlat*. Magvető, Budapest.

Felhasznált irodalom

AZ ADY-VERS IDŐSZERŰSÉGE (Ady Endre születésének századik évfordulója alkalmából a Hídban megjelent tanulmányok gyűjteménye)

1977 Újvidék, A Forum Könyvkiadó és a Híd közös kiadása.

ADY ENDRE

1977 *Összes novellái*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.

ADY LAJOS

1923 *Ady Endre*. Budapest, Amicus.

ÁGH ISTVÁN

2008 *Fénylő parnasszus. Balassi, Csokonai, Ady*. Budapest, Nap Kiadó.

AJTAY-HORVÁTH MAGDA

2002 Virágélmény a szecessziós szépírói stílusban. In Szabó Zoltán szerk.: *„Arany-alapra arannyal”*. *Tanulmányok a magyar irodalmi szecesszió stílusáról*. Budapest, Tinta Könyvkiadó, 19-43.

ALSZEGHY ZSOLT

1923 *A XIX. század magyar irodalma*. Budapest, Szent István Társulat.

ANGYAL DÁVID

1913 Jelentés a Greguss-jutalomról. *Budapesti Szemle*, 153. kötet, 433. sz. (január) 117-153.

ANGYALOSI GERGELY

1997 A lírai személytelenség kérdéséhez. *Literatura*. **24.** 2.sz. 203-209.

BAHR, HERMANN

1891 *Zur Überwindung des Naturalismus*. Dresden und Leipzig, E. Bierson's Verlag.

BAJOMI LÁZÁR ENDRE

1977 Ady Párizsa. *Jelenkor*, **20.** 11. sz. (november) 1034-1038.

BARÓTI DEZSŐ

1977 Az Értől az Óceánig (a vizek motívumhálózata Ady költészetében) In Láng József szerk.: *Tegnapok és holnapok árján. Tanulmányok Adyról*. Budapest, A Petőfi Irodalmi Múzeum és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa, 107-137.

BÁTHORI CSABA

1992 Egy vers értelmezéséhez. R. M. Rilke: A rózsatál. (Die Rosenschale). *Filológiai Közöny*. **38.** 1-2. sz. 42-58.

BAUSCHINGER, SIGRID ÉS COCALIS, SUSAN

1995 szerk. *Rilke-Rezeptionen. Rilke Reconsidered.* Tübingen und Basel, Francke Verlag.

BENEDEK MARCELL

(é.n.)[1924] *Ady-breviárium.* Budapest, Dante Kiadó.

1966 Ady Endre: Párisban járt az Ősz. In Albert Zsuzsa és Vargha Kálmán szerk.: *Miért szép?* Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 25-28.

BERNSTEIN, MICHEL ANDRÉ

2000 Rainer Maria Rilke. The Book of Inwardness. In uő: *Five Portraits. Modernity and Imagination in Twentieth-Century German Writing.* Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 11-33.

BERZEVICZY ALBERT

1927 Irodalmunk és a Kisfaludy-Társaság. Elnöki megnyitó beszéd a Kisfaludy-Társaság 1927. február 6-án tartott ünnepi közülésén. *Budapesti Szemle*, kétszázötödik kötet, 595. sz. (március) 321-328.

BIRÓ LAJOS

1909 A termékeny gög. *Nyugat*, 2. 10-11. sz. (június 1.) 563-564.

BÖLÖNI GYÖRGY

1974/1934 *Az igazi Ady.* Negyedik kiadás. Budapest, Magyar Helikon.

CARVER, C.S. ÉS SCHREIER, M.F.

1998 szerk. *Személyiségpszichológia.* Budapest, Osiris.

CORBINEAU-HOFFMAN, ANGELIKA

2000 *Einführung in die Komparatistik.* Berlin, Erich Schmidt Verlag.

CSÁSZÁR ELEMÉR

1910 Írói arcképek. *Budapesti Szemle*, 141. kötet, 399. sz. (március) 448-454.

CSEPELI GYÖRGY

1997 *Szociálpszichológia.* Budapest, Osiris.

DAVIES, MARTIN

1990 Eine Reinkultur des Todestriebes: Rilke's poetry and the end of history. In Herzmann, H. és Ridley, H. szerk.: *Rilke und der Wandel in der Sensibilität.* Essen, Verlag Die Blaue Eule, 193-210.

DE MAN, PAUL

1999 *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben.* [ford.. Fogarasi György] Szeged, Ictus Kiadó és JATE Irodalomelmélet Csoport, 35-80.

DERUNGS, WERNER

1960 Form und Weltbild der Gedichte Hugo von Hofmannsthals in ihrer Entwicklung. Zürich, Juris.

DILLE, DENIS

1981 *Bartók et Ady*. Budapest, Akadémiai Kiadó.

DIERSCH, MANFRED

1973 *Empiriokritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien*. Berlin, Rütten & Loening.

DÓCZI JENŐ

1918 Irodalmunk és a nemzeti szempontú kritika V. *Nyugat*, **11.** 21. sz. (november 1.) 629-646.

DROSTE, WILHELM

1995 Brücken ins Uferlose – das Schöne in den Zonen der Unübersetzbarkeit (Überlegungen zu Gedichten von Endre Ady und Rainer Maria Rilke). *Berliner Beiträge zur Hungarologie* 8. füzet, 86-113.

2003 Küzdelem az anyával. Rilke és Ady az eredet nyomában. *Ex symposion*. 42-43. sz.

ĎURIŠIN, DIONÝZ

1968 Die wichtigsten Typen literarischer Beziehungen und Zusammenhänge. In Ziegengeist, G. szerk.: *Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschung*, Berlin, Akademie Verlag, 47-58.

EISEMANN GYÖRGY

1995 A lírai én mitológiája Ady Endre költészetében. In uő: *Ősformák jelenidőben*. H.n., Orpheusz, 128-148.

1997 *Szimbólum és metafizikum Komjáthy Jenő költészetében*. Budapest, Széphalom Könyvműhely.

2007 Ady Endre: Új versek. Modernitás, nyelv, szimbólum. In Szegedy-Maszák Mihály és Veres András szerk.: *A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*. Budapest, Gondolat Kiadó, 689-703.

ENGEL, MANFRED

2004 szerk. *Rilke-Handbuch*. Stuttgart – Weimar, J.B. Metzler Verlag.

FENYŐ MIKSA

1910 Ady és a legújabb magyar lyra. *Nyugat*, **3.** 6. sz. (március 16.) 406-409.

FOUCAULT, MICHEL

1994. A szubjektum és a hatalom. *Pompeji*. **5.** 1-2. sz. 177-187.

1998 *Az igazság és az igazságszolgáltatási formák*. Debrecen, Latin betűk.

2005 *Analytik der Macht*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

FÖLDESSY GYULA 1919. Ady Endre. *Huszádik Század*, **20**. 6. sz. (augusztus, Ady-szám) 6-98.

1923 Ady-élmények. *Nyugat*, **16**. 15-16. sz. (augusztus 16.) 125-140.

1962 *Ady minden titkai*. Budapest, Magvető Könyvkiadó.

FRANK, MANFRED

1998 Szubjektivitás és interszubjektivitás. *Magyar Filozófiai Szemle*. **43**. 4-6. sz.. 419-443.

FREUD, SIGMUND

1985 *Álomfejtés*. Budapest, Helikon Kiadó.

FRIED ISTVÁN

1997a. Utak a komparatistikában. (Az összehasonlító irodalomtudomány új-régi kérdései) In uő szerk.: *Utak a komparatistikában*. Szeged, JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke.

1997b. Válság vagy megújulás. Az összehasonlító irodalomtudomány magyar dilemmái. *Literatura*, 2.sz. 129-135.

FRIEDEL, EGON

1927 *Kulturgeschichte der Neuzeit*. München, Verleger Heinrich Beck.

FRIGYESI, JUDIT

1998 *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. Berkeley, Los Angeles, London. University of California Press.

FÜLLEBORN, ULRICH

1990 Rilke um 1900 unter der Perspektive der Postmoderne. In Herzmann, H. és Ridley, H. szerk.: *Rilke und der Wandel in der Sensibilität*. Essen, Verlag Die Blaue Eule, 71-89.

1997 Rilke 1906 bis 1910: Ein Durchbruch zur Moderne. In Hauschild, V. szerk.: *Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 160-179.

1999 Rilkes Gebrauch der Bibel. In Lamping, D. és Engel, M. szerk.: *Rilke und die Weltliteratur*. Düsseldorf – Zürich, Artemis und Winkler, 19-38.

GEDEON JOLÁN

1936 *Ady és a francia irodalom*. Budapest, Ranschburg Gusztáv könyvkereskedésének bizománya.

GELLÉR KATALIN

1997 Nő virággal – nő kertben. In Nagy Beáta és S. Sárdi Margit szerk.: *Szerep és alkotás. Női szerepek a társadalomban és az alkotóművészetben*. Debrecen, Csokonai Kiadó, 234-241.

GINTLI TIBOR

1994 A Minden-élmény jelentősége Ady lírájában. *Irodalomtörténet*, 75. 1-2. sz. 33-45.

GLUCK, MARY

1977 *Endre Ady: An East European response to the cultural crisis of the „fin de siècle”*. New York, Columbia University.

GÖMÖRY JÓZSEF

1970 Ady Endre és Kodály Zoltán. *Jelenkor*, 3. sz. (március) 247-253.

GÖRÖMBEI ANDRÁS

1999 A gondolkodó Ady. In Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Kucsár-Szabó Zoltán, Menyhért Anna szerk. *Tanulmányok Ady Endréről*. Budapest, Anonymus, 51-61.

H. NAGY PÉTER

2003 *Ady-kollázs*. Pozsony, Kalligram.

HABERMAS, JÜRGEN

1981 *Theorie des kommunikativen Handelns*. Band 1. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

HADAS EMESE

2004 A chiazmus enigmája Rilke lírájában. In Ladányi Mária, Dér Csilla, Hattyár Helga szerk.: *„még onnét is eljutni túlra...” Nyelvészeti és irodalmi tanulmányok Horváth Katalin tiszteletére*. Budapest, Tinta Könyvkiadó, 412-419.

HALÁSZ ELŐD

1995/1942 *Nietzsche és Ady*. 2. kiadás. H.n., Ictus.

HAMANN, RICHARD

1907 *Der Impressionismus in Leben und Kunst*. Köln, Verlag M. DuMont Schauberg.

HAMANN, RICHARD ÉS HERMAND, JOST

1959-1975 szerk. *Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus*. Berlin, Akademie Verlag.

HAMBURGER, KÄTE

1984 „...Und die Zeit ist Raum“. Zu Rilkes Anschauungsform. In Krummacher, H-H., Martini, F. és Müller-Seidel, W. szerk.: *Zeit der Moderne. Zur deutschen Literatur von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart*. Stuttgart, Alfred Körner Verlag, 423-439.

HANÁK PÉTER

1988 *A kert és a műhely*. Budapest, Gondolat.

HATVANY LAJOS

1974 *Ady. Cikkek, emlékezések, levelek*. Második, átnézett és bővített kiadás. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.

HAUSER, ARNOLD

1951 *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. London, Routledge&Kegan Paul.

HEGEDŰS LORÁNT

1989 *Nyitás a végtelenre*. Budapest, Szabadság téri Református Egyházközség.

HERMAND, JOST

1972 *Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende*. Mit 46 Abbildungen. Frankfurt, Athenäum Verlag.

HERZMANN, HERBERT ÉS RIDLEY, HUGH

1990 szerk. *Rilke und der Wandel in der Sensibilität*. Essen, Verlag Die Blaue Eule.

Hofmannsthal, Hugo von 1912. *A balga és a halál*. Ford. Somlyó Zoltán. (A fordító előszavával.) Budapest, Athenaeum.

HOFMANSTHAL, HUGO VON

1919 *A költő és a ma. Levél*. ford. Lányi Viktor. Budapest, Atheneum.

1924. *Akárki. Játék a gazdag ember haláláról*. Ford. Kállay Miklós. Budapest, Genius Kiadás.

1935 *Briefe 1890-1901*. Berlin, S. Fischer Verlag.

1984 *Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe. Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch szerk. *Gedichte* 1. Eugene Weber szerk. Frankfurt am Main, Fischer.

HORVÁTH IVÁN

1992 A három verselmélet (Három példán bemutatva). In Szili József szerk.: *A strukturalizmus után. Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben*. Budapest, Akadémiai, 57-111.

HORVÁTH JÁNOS

1910 *Ady s a legújabb magyar lyra*. Budapest, Benkő.

JOHNSTON, WILLIAM M.

1972 *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History 1848-1938*. Berkeley and Los Angeles, California. University of California Press.

1992. *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*. 3. kiadás. Wien–Köln–Weimar, Böhlau Verlag.

KABDEBÓ LÓRÁNT, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, KUCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN, MENYHÉRT ANNA

1999 szerk. *Tanulmányok Ady Endréről*. Budapest, Anonymus.

KARÁTSZON, ANDRÉ

1969 *Le symbolisme en Hongrie. L'influence des poétiques françaises sur la poésie hongroise dans le premier quart du XX^e siècle.* Paris, Presses Universitaires de France.

KENYERES ZOLTÁN

1998 *Ady Endre.* Budapest, Korona Kiadó.

2001 *Etika és esztétizmus. Tanulmányok a Nyugat koráról.* Budapest, Anonymus.

KEREKES AMÁLIA, OROSZ MAGDOLNA, TELLER KATALIN

2005 szerk. *"Remegő himnusz tudj' isten mire" : válogatás Hugo von Hofmannsthal és a bécsi modernség publicisztikájából.* Budapest, Gondolat.

KINCS ELEK

1933 *Ady hatása.* Mátészalka, „Szatmár és Bereg” nyomdai és lapkiadó R.T.

KIRÁLY ISTVÁN

1970 *Ady Endre I-II.* Budapest, Magvető.

1977 *Ady és a Monarchia.* In Láng József szerk.: *Tegnapok és holnapok árján. Tanulmányok Adyról.* Budapest, A Petőfi Irodalmi Múzeum és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa, 7-26.

KIS PINTÉR IMRE

1990 *Ady Endre. Pályakép-kísérlet.* In uó: *Esélyek.* Budapest, Magvető Könyvkiadó.

KOCZKÁS SÁNDOR

1994 *Ady poétikai kezdeményezései szövegközelből.* In Szabó B. István szerk. *Feltáratlan értékek a magyar irodalomban.* Szombathely, Rotunda.

1997 *Ady Endre, a vízváltó.* *Kortárs,* **41.** 11. sz. 7.

KOMAR, KATHLEEN L.

1995 *Rilke: Metaphysics in a New Age.* In Bauschinger, S. és Cocalis, S. szerk.: *Rilke-Rezeptionen. Rilke Reconsidered.* Tübingen und Basel, Francke Verlag, 155-169.

KOMLÓS ALADÁR

1966 *Ady Endre: Sírni, sírni, sírni.* In: *Miért szép?* Budapest, Gondolat, 29-34.

KOROMPAY H. JÁNOS

1988 *Műfordítás és líraszemlélet. Egy félszázad magyar Baudelaire-értelmezései.* Irodalomtörténeti füzetek, 116. sz. Budapest, Akadémiai.

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ

1919 *A huszonhétéves költő.* *Nyugat,* **12.** 4. sz. (febr. 16.) 261-63.

KOVACH, THOMAS A.

1985 *Hofmannsthal and Symbolism. Art and Life in the Work of a Modern Poet.* New York, Peter Lang Publishing, Inc.

2002 Hofmannsthal's „Ein Brief“: Chandos and His Crisis. In Kovach, Th. A. szerk. *A Companion to the Works of Hugo von Hofmannsthal.* Rochester, NY, Camden House. 85-95.

KOVÁCS ZOLTÁN

1993 A haláltánc. *Lege artis medicinae.* **3.** 8. sz. (aug. 31.) 796-99.

KOVALOVSKY MIKLÓS

1961 szerk. *Emlékezések Ady Endréről.* I. Budapest, Akadémiai Kiadó – Zrínyi Kiadó.

1966 Ady első párizsi éve. *Látóhatár.* **16.** 11-12. sz. (november-december), 1119-1126.

1987 szerk. *Emlékezések Ady Endréről III.* Budapest, Akadémiai Kiadó.

KOZÁRI GYULA

1910 *Emberi okmányok a tegnap, ma és holnap irodalmából.* Budapest, Szent István Társulat.

KRLEŽA, MIROSLAV

1957 Ady Ende, a magyar lírikus. *Híd,* **21.** 1. sz. (január) 8-19.

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

1984 Umwertung und Sinnbildlichkeit. Veränderungen in der Paradigmatik der ungarischen Lyrik zu Beginn des Jahrhunderts. *Neohelicon,* **11.1.** sz. 147-159.

1999 Az „én” utópiája és létesülése. In Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár-Szabó Zoltán és Menyhért Anna szerk.: *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről.* Budapest, Anonymus Kiadó, 9-27.

LACKFI JÁNOS

1997 ford. *A lélek tájképei. Hat belga szimbolista költő (Verhaeren, Rodenbach, Gilkin, Van Lerberghe, Elskamp, Maeterlinck) versei Lackfi János fordításában és esszéivel.* Budapest, Széphalom Könyvműhely.

LACZKÓ GÉZA

1909 Ady költői nyelve. *Nyugat,* **2.** 10-11. sz. (június 1.) 569-586.

LAJOS FERENC

1940 *12 rajza Ady Sírni, sírni, sírni c. költeményéhez.* Budapest, Szépművészeti Műhely.

LANGER, TANJA

2003 Der Wind, die Liebe und der Dichter. In Marcel Reich-Ranicki szerk.: *Frankfurter Anthologie. 26. Band. Gedichte und Interpretationen.* Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag.

LEMON, ROBERT

2008 *Eastern Empires and Middle Kingdoms: Austria and China in Hofmannsthal and Kafka's Orientalist Fictions*. users.ox.ac.uk/~oaces/conference/papers/Bob_Lemon.pdf

LOOSZ ISTVÁN

1914 *Ady Endre lírája tükrében*. Szabadka, Fischer és Krausz nyomda.

LŐRINCZ CSONGOR

1999 A retorika temporalitása. Az eltévedt lovas mint intertextus. In Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár-Szabó Zoltán és Menyhért Anna szerk.: *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*. Budapest, Anonymus Kiadó, 182-197.

LUKÁCS GYÖRGY

1977 *Ady Endréről*. Budapest, Magvető Kiadó.

MAKKAI SÁNDOR

1927 *A magyar fa sorsa*. Kolozsvár, Erdélyi Szépművés Céh.

MARGÓCSY ISTVÁN

1999 *Petőfi Sándor*. Budapest, Korona Kiadó.

METZGER, ERIKA A. ÉS METZGER, MICHAEL M.

2001 szerk.: *A Companion to the Works of Rainer Maria Rilke*. Rochester, Camden House.

Mistry, Freny 1976. Hofmannsthal's „Der Kaiser von China spricht”. *The Modern Language Review*. **71**. 1. (január).

N. PÁL JÓZSEF

2008 Ady – az irodalmi modernség s a progresszió viszonya (I. rész). *Kortárs*, **52**. 3. sz. 1-32.

NEMES PÉTER

2007 Az ökokritika rövid története. *Helikon*. **53**. 3. sz. 341-347.

Nietzsche, Friedrich 2004. *Így szólott Zarathustra*. Budapest, Osiris.

ODORICS FERENC

1987 Az irodalomtudomány mint az összehasonlítás cselekvése. In Fried István szerk.: *A komparatiztika kézikönyve*. Szeged, Szegedi Magas és Mélyép. Váll. soksz. 22-42.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ

1944 *Korunk feladata*. Budapest, ABC Könyvkiadó Részvénytársaság.

P. DOMBI ERZSÉBET

1974 Öt érzék ezer muzsikája. A szinesztézia a Nyugat lírájában. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó.

PALKÓ GÁBOR

2002 Ősi dalok visszhangja. A hagyomány mint az irodalmi nyelv emlékezete. *PRAE* 4. 1-2. sz. 165-192.

PESTALOZZI, KARL

1958 *Sprachmagie und Sprachskepsis im Werk des jungen Hofmannsthal*. Atlantis Verlag, Zürich.

POMOGÁTS BÉLA

2003 Három nagy példa: Ady, Kodály, Illyés. *Irodalmi Szemle*, Bratislava, 46. 9. sz. (szeptember) 54-59.

2008 Kodály Zoltán és Ady Endre. *Nyelvünk és Kulturánk*. 38. 152. sz. 38-43.

PÓR PÉTER

1998 Egy filozófus-költő üzenete: Nietzsche és örökösei, Hofmannsthal, Rilke, Apollinaire. *Holmi*. 10. 11. sz. 1513-1525.

2002 Az orfikus alakzat. Rilke Új versek című kötetének poétikájáról. In uő: *Léted felirata. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Balassi Kiadó, 159-177.

PREMINGER, ALEX ÉS BROGAN, T.V.F.

1993 szerk. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press, New York.

PUKÁNSZKY BÉLA

1938 *Hugo von Hofmannsthal és a görög szellem*. Budapest, Szerző.

PÜSPÖKI PÉTER

1992 „Nekem egyszer sem volt választásom.” Kiválasztottságtudat Nietzsche, Komjáthy és Ady életművében. *Határ*, 7. 2. sz. 49-70.

RÁBA GYÖRGY

1981 *Babits Mihály költészete*. Budapest, Szépirodalmi.

RÁCZ ENDRE

1988 szerk. *A mai magyar nyelv*. Budapest, Tankönyvkiadó.

RÁKOSI JENŐ

1913 Levél. *Budapesti Hírlap*, 1913. december 27. 32. 305. sz. 7.

REALLEXIKON DER DEUTSCHEN LITERATURGESCHICHTE

1958-1988 2., átdolgozott kiadás. De Gruyter. Berlin – New York.

REICH-RANICKI, MARCEL

1996 szerk. *Rilke. Und ist ein Fest geworden*. Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag.

RÉVAI JÓZSEF

1945 *Ady Endre*. Budapest, Szikra.

RÉVAI NAGY LEXIKONA 1. kötet

1911 Budapest, Révai Testvérek Irodalmi Intézet Részvénytársaság. 113-114.

RÉVÉSZ BÉLA

1922 *Ady Endre életéről, verseiről, jelleméről*. Gyoma, Kner Izidor kiadása.

REVZIN, ISAAK I.

1971 Strukturanalyse eines Gedichts von Rilke. *Linguistische Berichte*. 3. 15. sz. 63-66.

RIECKMANN, JENS

1985 *Aufbruch in die Moderne*. Königstein, Athenäum.

RILKE, RAINER MARIA

1913 *Auguste Rodin*. Frankfurt am Main, Insel Verlag. [A kétrészes mű 1903-ban és 1907-ben keletkezett.]

1984 *Auguste Rodin*. Ford. Szabó Ede. Budapest, Helikon Kiadó.

1994 *Levelek I. (1899-1907)* Fordította Báthori Csaba. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó.

1995 *Versek*. Szeged, Ictus Kiadó Bt.

RÜDIGER, HORST

1971 szerk. *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Band 1. Berlin, Walter de Gruyter.

SCHAEDER, GRETE

1947 *Hugo von Hofmannsthal und Goethe*. Seifert, Hameln.

SCHORSKE, CARL E.

1998 *Bécsi századvég. Politika és kultúra*. (németből fordította Györffy Miklós) Budapest, Helikon Kiadó.

SCHÖPFLIN ALADÁR

2005/1934 *Ady Endre*. Kolozsvár, Polis Könyvkiadó.

SCHREY, DIETER

2008 Die Lyrik des jungen Hofmannsthal. 2008. 09. 20-i megtekintés, Homepage Dieter Schrey, <http://home.bn-ulm.de/~ulschrey/literatur/hofmannsthal/junge-hofmannsthal.html>

SEBŐK LAJOS

1948 *Fejezetek a dekadens irodalom történetéhez*. Szeged, Városi Nyomda és Könyvkiadó Rt.

SEIGNEURET, JEAN-CHARLES

1988 szerk. *Dictionary of Literary Themes and Motifs A-J*. Westport, Connecticut, Greenwood Press.

SÍK SÁNDOR

1929 *Gárdonyi, Ady, Prohászka*. Budapest, Pallas.

SPENGLER, OSWALD

1918 *Der Untergang des Abendlandes*. Wien, Braumüller Verlag.

STAHL, AUGUST

1990 Rilkes Rede über den Tod. In Marx, R. és Stebner, G. szerk.: *Perspektiven des Todes*. Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 91-111.

STREIM, GREGOR

1996 *Das „Leben“ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*. Würzburg, Königshausen und Neumann.

SWALES, MARTIN

2000 Zwischen Moderne und Postmoderne? Überlegungen zu Rilkes (sogenannten) Dinggedichten. In Stevens, A. és Wagner, F. szerk.: *Rilke und die Moderne (Londoner Symposium)*. München, ludicium, 155-164.

SZABÓ DEZSŐ

1982/1911 A romantikus Ady. In uő: *Ady*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 11-27.

SZABÓ RICHÁRD

1945 *Ady Endre lírája*. Budapest, Ady Könyvkiadó.

SZÁSZ FERENC

1989 Az impresszionizmus elmélete a német irodalomtudományban és gyakorlata a német lírában. In Fábrián Pál és Szathmári István szerk.: *Tanulmányok a századforduló stílustörekvéseiről*. Budapest, Tankönyvkiadó, 194-205.

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

1999 Ady és a francia szimbolizmus. In Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár-Szabó Zoltán, Menyhért Anna szerk.: *Tanulmányok Ady Endréről*. Budapest, Anonymus. 102-114.

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY ÉS VERES ANDRÁS

2007 szerk. *A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*. Budapest, Gondolat Kiadó.

SZENDI ZOLTÁN

2000 Weltverlust und Weltbeseelung als Grunderlebnis in der Lyrik der Jahrhundertwende. In Anton Schwob és Zoltán Szendi szerk.: *Aufbruch in die Moderne. Wechselbeziehungen und Kontroversen in der deutschsprachigen Literatur um die Jahrhundertwende im Donauraum*. München, Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, 199-225.

SZUROMI LAJOS

1977 Ady Endre: Párisban járt az Ősz — Kocsi-út az éjszakában. *Itk*, **81.** 4-6. sz. 573-583.

T. LOVAS RÓZSA

1992 Az impresszionizmus megszületésének körülményei a művészet különböző ágaiban. *Magyar nyelv*, **88.** 3.sz. 279-295.

TAKÁCS MIKLÓS

2001 Hang(szín) és hang(test). A látás és hallás mint a numinózus érzet metaforái Ady és Rilke néhány Isten-versében. In Bitskey István és Imre László szerk.: *Test – tér – tekintet*. Debrecen. *Studia Litteraria*. A Debreceni Egyetem M. agyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézetének kiadványa. Tomus XXXIX. 122-151.

TAMÁS ATTILA

1991 Richtungen in der ungarischen Dichtung in den Jahren vor dem 1. Weltkrieg. In Eugen Thurnher, Walter Weiss, Szabó János és Tamás Attila szerk.: „Kakanien”. *Aufsätze zur österreichischen und ungarischen Literatur, Kunst und Kultur um die Jahrhundertwende*. Budapest – Wien, Akadémiai Kiadó – Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 151-163.

1998/1964 *Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig*. 2. kiadás. Debrecen. Csokonai Könyvtár 13.

TENGELYI LÁSZLÓ

1998 *Élettörténet és sorsesemény*. Budapest, Atlantisz.

THON, LUISE

1928 *Die Sprache des deutschen Impressionismus*. München, Max Hueber Verlag.

TÓTH ÁRPÁD

1918 „A halottak élén”. (Ady Endre új verseskönyvéről.) *Pesti Napló*, **69.** 202. sz. (augusztus 30.) 1-2.

1919 Ady költészetének viszonya elődeihez és a francia modernekhez. *Nyugat*, **12.** 4-5. sz. 351-361.

UEDING, GERT

2001 szerk. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 5. Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

1962 A magyar összehasonlító irodalomtudomány történetének vázlata. *Világirodalmi Figyelő*. **8.** 3. sz. 325-370.

1986 Über die Zukunft der Literaturwissenschaft. In Vajda György Mihály, Riesz János szerk.: *Die Zukunft der Literaturwissenschaft. Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft* 7. Frankfurt am Main–Bern–New York, Verlag Peter Lang, 11-28.

2000 *Egy irodalmi Közép-Európáért*. Fekete Sas Kiadó, Budapest.

VAJTHÓ LÁSZLÓ

1929 Én Ady Endre. *Széphalom*, 3. 1-2. sz. (január-február) 103-116.

1929 *Én, Ady Endre*. Szeged, Szeged Városi Nyomda és Könyvkiadó Részvénytársaság.

VARGA JÓZSEF

1966 *Ady Endre*. Budapest, Magvető Könyvkiadó.

1977 *Ady és kora*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó.

VECSEY ZOLTÁN

2000 Tágasság és határ. A szubjektív perspektíva. *Pro Philosophia füzetek*. 23. sz. 95-103.

VEZÉR ERZSÉBET

1969 *Ady Endre élete és pályája*. Budapest, Gondolat.

WICHMANN, SIEGFRIED

1984 *Jugendstil Floral Funktional in Deutschland und Österreich und den Einflußgebieten*. Zürich, Herrsching, Edition Atlantis.

WILLIAMS, RAYMOND

2000 A romantikus művész. *Helikon*. 66. 1-2. sz. 59-75.

WILPERT, GERO V.

1964 *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, Alfred Kröner Verlag.

ZALA MÁRIA

1994 szerk. *Szettek lexikona*. Budapest, Dunakönyv Kiadó.

ZEMAN, HERBERT

1989 szerk. *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980)*. Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

ŽMEGAČ, VICTOR

1980 szerk. *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, 2. kötet. Königstein, Athäneum.

ZOLNAY VILMOS

1983 *A művészetek eredete*. 2., bővített kiadás. Budapest, Magvető Könyvkiadó.

ZOLTVÁNY IRÉN

1924 *Erotika és irodalom*. Budapest, Szent István Társulat.

ZSIGMOND FERENC

1928 *Az Ady-kérdés története (idézetekben)*. Mezőtúr, Török Könyvkiadóvállalat.

Rövidítések

AEI = *Ady Endre levelezése I. (1895–1907)* 1998. Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Vitályos László. Budapest, Akadémiai Kiadó – Argumentum Kiadó.

AEI II. = *Ady Endre levelezése II. (1908–1909)* 2001. Sajtó alá rendezte Hegyi Katalin és Vitályos László. Budapest, Akadémiai Kiadó – Argumentum Kiadó.

*

AEÖPM I. = *Ady Endre összes prózai művei I. (1897–1901)* 1955. Összeáll. Földessy Gyula. Budapest, Akadémiai Kiadó.

AEÖPM II. = *Ady Endre összes prózai művei II. (1901–1902)* 1955. Összeáll. Földessy Gyula. Budapest, Akadémiai Kiadó.

AEÖPM III. = *Ady Endre összes prózai művei III. (1902. márc. – dec.)* 1964. Sajtó alá rend. Koczkás Sándor, Vezér Erzsébet. Budapest, Akadémiai Kiadó.

AEÖPM IV. = *Ady Endre összes prózai művei IV. 1903 (jan. – dec.)* 1964. Sajtó alá rend. Vezér Erzsébet. Budapest, Akadémiai Kiadó.

AEÖPM V. = *Ady Endre összes prózai művei V. (1904. febr. –1905. jan.)* 1965. Sajtó alá rend. Vezér Erzsébet. Budapest, Akadémiai Kiadó.

AEÖPM VI. = *Ady Endre összes prózai művei VI. (1905. jan. –szept.)* 1966. Sajtó alá rend. Varga József. Budapest, Akadémiai Kiadó.

AEÖPM VII. = *Ady Endre összes prózai művei VII. (1905. okt. 1. –1906. jún. 14.)* 1968. Sajtó alá rend. Kispéter András, Varga József. Budapest, Akadémiai Kiadó.

AEÖPM VIII. = *Ady Endre összes prózai művei VIII. (1906. jún. –1907. szept.)* 1968. Sajtó alá rend. Vezér Erzsébet. Budapest, Akadémiai Kiadó.

AEÖPM IX. = *Ady Endre összes prózai művei IX. (1907. október–december)* 1973. Sajtó alá rend. Vezér Erzsébet. Budapest, Akadémiai Kiadó.

AEÖPM X. = *Ady Endre összes prózai művei X. (1910 január–1912 december)* 1973. Sajtó alá rend. Láng József és Vezér Erzsébet. Budapest, Akadémiai Kiadó.

AEÖPM XI. = *Ady Endre összes prózai művei XI. (1913 jan. –1918 dec.)* 1982. Sajtó alá rendezte Láng József. Budapest, Akadémiai Kiadó.

AEÖPM I.₂ = *Ady Endre összes prózai művei I. (1897. szeptember – 1901. május.)* 1990.

Második, átdolgozott kiadás. Sajtó alá rendezte Vezér Erzsébet. Budapest, Akadémiai Kiadó – Argumentum Kiadó.

AEÖPM II.₂ = *Ady Endre összes prózai művei II. (1901. május – 1902. február)* 1997. Pótlás

az I/2.-XI. kötetekhez. Második, átdolgozott kiadás. Sajtó alá rend. Koczkás Sándor, Nényei Sz. Noémi. Budapest, Akadémiai Kiadó – Argumentum Kiadó.

*

AEÖV I. = *Ady Endre összes versei I. (1891–99)* 1969. Sajtó alá rendezte Koczkás Sándor.

Budapest, Akadémiai Kiadó.

AEÖV II. = *Ady Endre összes versei II. (1900–1906. jan.7.)* 1988. Sajtó alá rendezte Koczkás

Sándor. Budapest, Akadémiai Kiadó.

AEÖV III. = *Ady Endre összes versei III. (1906. jan.28. –1907)* 1995. Sajtó alá rendezte

Koczkás Sándor és Kispéter András. Budapest, Akadémiai Kiadó – Argumentum Kiadó.

AEÖV IV = *Ady Endre összes versei IV. (1908–1909)* 2006. Sajtó alá rendezte és a

jegyzeteket írta N. Pál József, Janzer Frigyes és Nényei Sz. Noémi. Budapest, Akadémiai Kiadó – Argumentum Kiadó.