

HERCZEG ÁKOS

A megtalált művészi identitás önfelmutató verse

ADY ENDRE: AZ ŐS KAJÁN

„Ezek a versek az érzés drámái, a belső rettenetek új jai s ezekből nem lehet se népdalt, se egyébfajta kipróbált melódiát csinálni: ezek új muzsikát követelnek, Ady-muzsikát.”¹ Amennyiben Ady iménti, 1909-ben feljegyzett vallomását az élet és költészet szoros összefonódását felmutató művészetszemlélet felől tüntetjük ki figyelmünkkel, úgy máris fontos lépést tettünk az *Új versek* darabjaitól datálható művészi fordulat – a kortársai részéről csodálatot és radikális elutasítást egyaránt kiváltó deklarált újszerűség – alapvonásának árnyaltabb megértése felé. Az idézet ugyanis az „érzéseket”, azaz voltaképp a lélek belső tájait nevezi meg mint a költészet forrását, a versek viszont már nem az általánost kutatják az egyediben, mint tették azt a múlt század lírikusai, hanem a sajátra keresnek nyelvet, az immanensnek arra a végtelen tartományára, amelynek kifejezésére az ismert költői formák, miként a véges számú nyelvi univerzálék (Nietzschével szólva, metaforák) alkalmatlannak bizonyulnak. Az önfelmutató lírai praxisból való kivezető út „keresését”² célul kitűző modern költői törekvések voltaképpen úgy vonnak éles határvonalat a hétköznapi és művészet tartománya között, hogy hangsúlyozottan megmarad a líra szubjektív érintettsége: az én mintegy „formálandó anyaggá”³ válik, miközben az alkotó – az újfajta látásmódot serkentő, a korban gyakran tematizált ajzószerek által – megszabadul a mindennapi érzékelés kötöttségeitől. Az önmeghaladás ezen transzgresszív, a valóságos tapasztalástól látszólag távol eső folyamata tehát nem-hogy nem nélkülözi a lírikus énjét, ellenkezőleg, ahogy Baudelaire említi, a delíriumos állapot csakis annak a hétköznapi énnak a kontúrait erősítheti fel, amit maga mögött hagy.⁴

Élet és költészet ambivalens összefonódottságára nemcsak a sejtelmes szerzői önkomentár⁵ miatt („az Élet vagy ha úgy tetszik: a Költészet”) érdemes emlékeztetni Ady egyik emblemikus verse vonatkozásában, hanem mert különösen az *Új versek* és a *Vér és arany* kötet idején Adyt is láthatóan élénken foglalkoztatta a mindennapi tapasztalatokon – és egyúttal az önkifejezés nyelvi korlátain – felülemelkedni képes művész kérdése. Noha a szerző

¹ *Ady Endre összes prózai művei X.*, s. a. r. Láng József, Vezér Erzsébet, Akadémiai, Budapest, 1973, 253.

² „Már Budapesten hallunk öregekről, ifjakról, poétákról, gondolkozókról, akik – keresnek. Keresnek valamit, valamiket, istenfélét, istenféléket, lélek-mámort, narkóizist.” *Ady Endre összes prózai művei IX.*, s. a. r. Vezér Erzsébet, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1973, 91.

³ Isztray Simon, *Nietzsche. Filozófus születése a tragédia szelleméből*, L'Harmattan, Budapest, 2011, 98.

⁴ „Az ember nem menekülhet fizikai és erkölcsi adottságainak végzete elől: a hasis az ember szokványos benyomásainak és gondolatainak nagyító, de tiszta tükre lesz.” Charles Baudelaire, *A mesterséges mennyországok*, ford. Hárs Ernő, Carthaphilus, Budapest, 2010, 21.

⁵ Idézi Földessy Gyula, *Ady minden titkai*, Magvető, Budapest, 1962.



köztudatban élő önpusztító alakjáról és alkotói szokásairól formált képünk részben csodálói által gyártott mítoszok nyomán alakult (nem függetlenül a szokatlan lírafelfogás jegyeit magukon viselő „homályos” versek hatáseffektusától), ezeket például Ady Lajos és mások igyekeztek árnyalni.⁶ Ugyanakkor közismert, hogy a mindennapi érzékelést bizonyos értelemben felülíró művészi gyakorlatán (és adott esetben bormámoros életformáján) túl publicisztikájában is kereste a választ az alkotói folyamatot megtermékenyítő, mesterségesen elérhető határtapasztalat elérésének lehetőségeire. Ady *A magyar Pimodán* című 1908. január 1. és február 16. között a *Nyugat*ban folytatásokban közölt cikkében világosan fogalmazta meg az alkohol- (és nem pedig, mint Baudelaire, az ópium-)⁷ mámor fiziológiájának művészi vonatkozásait: e szerint az ivászat második estéjén jut a test a „legnagyobb titkokat kiadó” állapothoz, abban pedig az élethez való, a hétköznapiakban rejtélyes, megfoghatatlan viszonyulás válik kifejezhetővé.⁸ Fontos kiemelni, hogy ez a reveláció azonban már egy megváltozott érzékelés során jelentkezik, azaz nem a mindennapok látható, hallható, tapintható valósága körül közelebb az emberhez, hanem az e mögötti érzékfeletti tapasztalat írható le, értelemszerűen egy, a valóságot nem leképező nyelven. A „szótárszavak feletti hatalom” elvesztése, a „logikai bukfencek patológiás kényszere” tehát egy olyan nyelvszemléletet vetít előre, melynek lényeges funkcionális eleme a narkotikumok keltette önfeledés antropológiája. Ennek mámoros élménye az arra hivatott, Rimbaud kifejezésével élve, „látnok-költők”⁹ számára az én médiummá válásának lehetséges útjaként tételeződik: a hétköznapi létezés szabályaitól elrugaszkodott érzékelés során e lírikusok által tehát a dolgok mélyére lehet látni. Vagyis a konzervatív kritika részéről „dekadensnek”, sőt életellenesnek titulált mómorkereső költészetfelfogás és az ezzel a modernségben összefonódó kávéházi életforma épphogy a művészi megújulás jegyében helyezte hatályon kívül az ember morális megítélhetőségének szempontjait.¹⁰ A belső késztetések ellenében mesterségesen kordában tartott¹¹ eksztázis, ami Nietzsche filozófiájában az *értékek átértékelésének* egyik alapeleme, azért is lehet fontos kiinduló-

⁶ Ady Lajos – testvére borfogyasztási és írásmódszertani szokásainak részletezésével – határozottan cáfolja az arról szóló híreket, hogy Ady bormámoros állapotban írta volna verseit. Vö. Ady Lajos, *Ady Endre*, Amicus, Budapest, 1923, 153–155.

⁷ „De a nagy különbség főleg abban rejlik, hogy a bor megzavarja a szellemi képességeket, az ópium viszont fenséges rendet és összhangot teremt a fejben.” Baudelaire, *i. m.*, 99. Megjegyzendő, e tekintetben Baudelaire elődje, de Quincey nyomdokain jár: „a bor szétzilálja, ellenben az ópium kellő mértékben élvezve soha nem sejtett rendbe hozza szellemi képességeinket.” Thomas de Quincey, *Egy angol ópiumevő vallomásai*, ford. Tandori Dezső, Európa, Budapest, 1983, 87.

⁸ Vö. Ady, *i. m.*, 162.

⁹ Arthur Rimbaud, *A látnok levelei = Arthur Rimbaud összes költői művei*, ford. Somlyó György és mások, Magyar Könyvklub, Budapest, 2000, 280.

¹⁰ Ahogy Gautier Baudelaire vonatkozásában fogalmaz, „[a] költészetnek nem szabad, ha csak nem kockáztatja önnön életét és jogosultságát, a tudományhoz, vagy az erkölcshez igazodnia. Tárgya nem az Igazság, hanem csupán Önmaga.” Théophile Gautier, *Charles Baudelaire*, ford. Tóth Árpád = *Charles Baudelaire válogatott művei*, szerk. Réz Pál, Európa, Budapest, 1964, 499.

¹¹ „Mindenki magában hordja a maga természetes ópium-adagját [...] és, születésünktől a halálunkig, vajon hány órát számolunk, amelyet tényleges öröm [...] töltött be?” Charles Baudelaire, *Útrahívás = Uo.*, 279.

pont Ady – kétségkívül akkori lírafelfogásának szintéziseként tekinthető – *Az ős Kaján*¹² című verséhez, mert a korábbi elemzésekben, noha újabban gyakorta történt hivatkozás a Nietzsche-párhuzamra, az indokoltnál talán kisebb mértékben vált rajta keresztül hangsúlyozottá Ady művészi önszemlélésének tapasztalata, melynek a vers nagyjelenete hangot ad. Márpedig aligha világítja meg a versben színre vitt küzdelem (?)¹³ jól nyomon követhető történéseinek minden rétegét a Kajánhoz kapcsolható értékrelációk relativizálhatósága, vagy a benne történő összeférhetetlen elvek ötvöződésének regisztrálása.¹⁴ A vers nietzschei eredetű vonatkozásainak a költemény motivikájában történő kikérdezése azzal a reménnyel kecsegtet, hogy a Kaján jellemzően démonizáló olvasatán, valamint az allegorikus jelentéstulajdonítás értelmezői gyakorlatán túl a szerzői önszemlélés, identitáskeresés egyik fontos állomásként válik felismerhetővé, amely tágabban a modern magyar líra századfordulós útkereséséhez is releváns belátásokkal szolgálhat. A Kaján és a beszélő jelenete tehát az emberben dolgozó teremtő és romboló erő víziója (Schöpfung), vagy a vitalitás (az Élet) és a „gyalázatos jelenbe” való beletörődés, a magyar „rögből” fakadó „nihil” képze (Földessy, Király)¹⁵ helyett ebből a távlatból mint egymással szembenálló (Nietzsche nyomán dionüszosziként és apollóniként definiálható) művészetszemléletek versengése által nyerhet új impulzusokat. Különös, hogy a jelzetten ősidők óta folyó birkózás jelenetét csak az utóbbi időben kezdték Nietzsche nyomán ellentétes művészi kifejezésformák összecsapásaként értelmezni. Annál is inkább, mivel az Adyval szoros barátságot ápoló Földessy (és rá hivatkozva részben Király is) a szerző teremtett mitikus figurájának kilétét firtató kérdésére adott – épphogy nem ideologikus, hanem nagyon is a művészet körén belülre utaló, nietzschei ihletről tanúskodó – sejtelmes válasz („az Élet vagy ha úgy tetszik: a Költészet”) eleve kérdésessé tette a vers történéseinek közvetlen beazonosíthatóságát.¹⁶ Földessy könyvében Ady gondolkodóba ejtő meghatározását a két fogalom tautologikus megfeleltethetőségével oldja föl,¹⁷ nem kérdezve rá arra, hogy miként módosul a költészet–élet viszonylatot radikálisan másként színre vivő költői-

¹² A vers Párizsban készült 1907 elején, majd február 24-én jelent meg a *Budapesti Napló*-ban. *Ady Endre összes versei III.*, s. a. r. Koczkás Sándor, Kispéter András, Akadémiai – Argumentum, Budapest, 1995, 378–380.

¹³ Nem ok nélkül merül fel a recepcióban az, a vers rögzíthetetlen jelentésalakulását jól szemléltető meglátás, hogy a bizonytalan referenciájú „torna” nem feltétlenül az egymás ellen folytatott harcra utal, a résztvevők nem egymás megsemmisítésére törnek, hanem a „viadal szellemének éltetésére és dicsőítésére”. Vö. Sümegi István, *Ős Kaján és Dionüszosz*, ItK, 2004, 5–6, 682–691, itt: 688.

¹⁴ Tverdota György, *Kicsoda az ős Kaján?*, ItK, 1999, 3–4, 398–408.

¹⁵ Utóbbi értelmezés ugyanakkor voltaképp megfordította az én és az ős Kaján viszonyrendszeréből kiolvasható értékrelációt azáltal, hogy az egyféle „ártó démonnak” tetsző mitikus figurát az „életszeretet” pozitív előjelével látta el. Vö. Király István, *Ady Endre* (1. kötet), Magvető, Budapest, 1970, 540–556., Földessy Gyula, *i. m.*, Schöpfung Gyula, *Ady Endre*, Nyugat, 1934, 119–122.

¹⁶ Végül mind Földessy, mind Király esetén az immár életrajzi tényekre koncentrálni a figyelem zárta be az ajtót a modern művészetfelfogás „nagyjelenetének” tágabb perspektívái előtt. Több, későbbi kutatás pedig csupán jelzi a nietzschei hatásozsfüggést. Vö. Eisemann György, *„Nietzsche és Ady” = A hermeneutika vonzásában*, szerk. Bónus Tibor, Eisemann György, Lőrincz Csongor, Szirák Péter, Ráció Kiadó, Budapest, 2010, 696., Görömbei András, *A gondolkodó Ady = Tanulmányok Ady Endréről*, szerk. Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár-Szabó Zoltán, Menyhért Anna, Anonymus, Budapest, 1999, 54.

¹⁷ „Akkor hirtelen nem értettem a kapcsolatot, pedig egy költő szájából igen érthető felelet volt: igazi költőnek az Élet: költészet és a költészet: Élet.” Földessy, *i. m.*, 69.



gurák szembenállása, látványos elkülönöződése folytán a költészet definíciója ebben az ön-vallomásként is felfogható versben.

Amennyiben Ady saját verséről alkotott meghatározását vesszük kiindulásképp fontolóra, és a költemény dramaturgiáját különféle alkotói szemléletek szimbolikus összeütközése felől tüntetjük ki figyelmünkkel, nem csupán az eddigi pálya „összegző nagy versét” láthatjuk magunk előtt, hanem, ahogy utaltam rá, a szerző lírafelfogásának egyik legadekvátabb kifejezését. Mindennek belátásához elsőként az szükséges, hogy a bíbor palástban Keletről jövő figurának történő fokozatos alárendelődést a beszélő részéről ne a honi viszonyok jelentette kilátástalanságra (vagy egyszerűen a ruházatban rejlő¹⁸ magyarázatra) vezessük vissza. Ez mellesleg azért sem tűnik kellően indokoltnak, mivel az én (az elfogyasztott bortól persze nem független) „fáradása” valójában az élettel teli ős Kaján másságával történő szembesülés következménye, és annak önleértékelő, sőt, ahogy látni fogjuk, önfelszámoló effektusát, azaz a vitalításban feloldódni képtelen én kudarcát csak meglehetősen önkényességgel lehet a magyar identitás kiüresedtségének ideologikus magyarázatában abszolutizálni. Ehelyett azt látjuk, hogy az én e találkozás során a másik elsajátíthatatlan diadalmas másságának tükrében¹⁹ ismer rá fokról fokra saját enerváltságára, lecsúszottságára („Én rossz zsakettben bőbiskálók, / Az ős Kaján vállán bíbor.”), méghozzá oly módon, hogy közben ez a másság a szebb napokat látott saját körvonalait is felmutatja. A külsőségekben és belső tulajdonságokban egyaránt látványosan különböző figura ugyanis nem kizárólag ellenpontja az ős Kajánnak, lévén ama rejtélyes, kiismerhetetlen, mégis ismerős alak nevének előtagja az idők során idegenné vált eredet képzetét is magán hordja, amennyiben az „ős” jelző régiséget és vérségi köteléket egyaránt jelöl (erre az ötödik versszak tesz utalást). Így az egyszerre idegen és ismerős Kajánnal való szembesülés radikális idegenségtapasztalat forrása: a beszélőt a másik mássága általi önmagára ismerés a saját genealógia idegenségével szembesíti, így az identitás létesülése a már nem birtokolt önazonosság előterében fordul a visszájára. Az ős Kaján vitalításának tükrében tehát nem pusztán alkati különbözőségük nagyítja fel az én enerváltságát, hanem az elvesztett önazonosság kikerülhetetlen belátása is. Az identitás létesülésének és lebontódásának paralel játéka szempontjából fontos, hogy a „duhaj legény” nótája nem közvetlenül leplezi le a stabilnak tételezett szubjektivitás illuzórikusságát (az ős Kaján végig nem szólal meg a versben, konkrét értelemben nincs köztük dialógus). A beszélő mintegy maga látja be, hogy az identikusnak tűnő énkép csakis a másik függvényében válhat „sajáttá”: az ős Kaján viszont nem pusztán az önmaga eredetétől elkülönöződött zsakettes figura identitásnélküliségét leplezi le, hanem egyszersmind az eredetétől elkülönöződó, temporális változásnak kitett szubjektivitás alaptermészetét is felmutatja. Az én jelentéktelenségét felerősítő diadalmas másság, mely a jelenet főszereplőinek hierarchikus relációját rögzíti, óhatatlanul szolgáltatódott ki a dicső múltat a célját, értékrendjét veszített („gyalázatos”) jelen ellenében felértékelő ideologikus olvasás számára. Múlt és jelen – e távlatból egyenlőt-

¹⁸ „Ős Kaján isten-voltához nem férhet kétség”, ami meghatározza a kettejük közti alá-fölé rendeltségi relációt. Sümegi, *i. m.*, 684.

¹⁹ Némileg leegyszerűsítő a Kaján nyilvánvaló felsőbbrendűségét isteni eredetével magyarázni, ezáltal ugyanis az önnön életét művészetté avatni képes kivételes alkotó perspektívája (és a Kaján mint a génusz művészi színrevitelének lehetősége) záródik ki a vers értelmezéséből. Vö. Sümegi, *i. m.*, 684. A nietzschei zsenifelfogás perspektívájához bővebben lásd Biczó Gábor, *A Tragédia délelőttje – az ifjú Nietzsche filozófiai perspektivizmusa*, Osiris, Budapest, 2000, 54.

lennek mondható – „küzdeme”, mely szükségképp zárul az én vereségével, már csak a mitikus időkhöz nyúló („bús, végtelen”) kocsmai ivászat okán is feltölthető allegorikus jelenéssel. Különösen, hogy a beszélő egykori (a Kaján által felébresztett, hozzá hasonló) nagyszabású énjének emléke a nemzeti tudat megkérdőjelezésébe torkollik. A szállóigévé vált „Mit ér az ember, ha magyar?” sor már egy olyan viszonylatban fogalmazódik meg, amelyben – a kétféle figura távolsága nyomán – nem evidens a leszármazottsági elv identitásalakító potenciálja. Ez azonban nem csupán a megszólaló kisszerűsége által válik kérdésessé, hanem a Kaján anakronisztikussága révén is. „Szent Kelet vesztett boldogsága” a szó szoros értelmében egy már elvesztett hagyomány rekvizitumaiban ismerhető fel a versben: amennyiben a magyarság esszenciáját csupán kiüresedett, muzeális jelölők őrzik, jogosnak tűnik a felvetés, mennyiben játszanak ezek szerepet az én önmeghatározásában („Mit ér a bor- és véráldomás?”), egyáltalán, milyen tétje lehet még a hagyomány őrzésének. A „meddő, kisajtott” „magyar rög” a beszélő helyzetéből, a jelenből nézve ugyanis aligha válhat a múlt és a jövő közti folytonosság megalapozójává. Az ő Kaján fellépése tehát mindenekelőtt a nemzethez tartozás identitáslétesítő teljesítményét vonja vissza vagy teszi bizonytalanná, amennyiben az én általa önmaga eredetének idegenségével, a múlt sajátta tételének lehetetlenségével szembe-sül.

Noha az egyént meghatározó, ám interiorizálhatatlan nemzetkarakterológia nem lényeg-telen összefüggése a versnek, mégsem a „fajta” – Ady magyarságverseiben vissza-visszatérő, odatartozást és szembeállást egyaránt előhívó – kényszere²⁰ kell, hogy feltétlenül uralja *Az ő Kaján* olvasatát. A küzdelem értelmetlenségét a haza állapotára visszavezető allegorikus jelentéstulajdonítás esetén fontos emlékeztetnünk arra, hogy közben kezdettől fogva egy *költői* „torna” szemtanúi vagyunk: a két fél szembeállításának tagadhatatlan művészi vonatkozásáról, ahogy Ady utalt rá, Élet és Költészet összefonódásáról tehát aligha feledkezhetünk meg az interpretációban. A *tapasztalati valóság látszata*, ami az én elfáradását a kocsmabeli szituációként láttatja, abban a pillanatban elbizonytalanodik, amint a „rímek ősi hajnalán”, „zeneszer-számmal, dalosan” érkező ő Kaján álarcá mögött mindinkább a mámor, az önfeledtségbe taszító dionüszoszi,²¹ míg Nietzsche *A tragédia születése* című munkája nyomán a másik félben a mértéktartó, *szép látszatot* teremtő apollóni művész archetípusát s bennük a művészet el-lentétes erőinek szimbólumait ismerjük fel. Nem állítható persze, hogy az Ady-vers parafrá-zisa volna az említett korai, Magyarországon 1907 táján feltehetően nem is a legismertebb Nietzsche-műnek,²² akár a Fényes Samu (1907), majd Wildner Ödön (1908) révén a magyar közönség számára is hamar hozzáférhető *Zarathustrának*. Az azonban joggal feltételezhető,

²⁰ Vö. Kis Pintér Imre, *Ady Endre. Pályakép kísérlet = Uő, Esélyek*, Magvető, Budapest, 1990, 233–269, itt: 253–257.

²¹ A lehetséges Nietzsche-párhuzamot ugyan Király István nem vetette fel elemzésében, az ő Kajánban ennek ellenére ő maga is a költészetet jelentő mámort látta testet öltetni. Vö. Király, *i. m.*, 549–550.

²² Kétségtelen, hogy Fülep Lajos 1910-es fordítása előtt és után sem a *Tragédia* volt a legtöbbet argumentált Nietzsche-mű hazánkban, ennek ellenére a korabeli publicisztikában, összefoglaló jellegű tanulmányokban (főleg Schmitt Jenő Henrik, Wildner Ödön vagy Burján Károly jóvoltából) rendre előbukkannak a fontosabb gondolatokról adott korabeli reflexiók nyomai. Vö. *Nietzsche-tár. Szemelvények a magyar Nietzsche-irodalomból 1956-ig*, szerk. Kőszegi Lajos, Pannon Panteon, Veszprém, 1996. 563–588.



és nem is kizárólag a szembeötlő analógiák²³ miatt, hogy Ady nem pusztán ismerte a német gondolkodó munkásságát, de e felforgató szellemi horizont inspirációként meghatározta nemcsak *Az ősz Kaján*, de a már közismertségnek örvendő Ady művészi szemléletének háttérét. Ennek a hatásmozzanatnak szép számmal találhatók filológiai garanciái is. Kiss Endre alap kutatásából²⁴ tudható, a Nietzsche-recepció 1890-es évekre tehető élénkülése (a Diner-Dénes József-féle *Élet* című folyóirat kisebb sajtóvitái²⁵ jóvoltából) már megalapozták a századfordulónak azt a termékeny közegét, melyben a Nietzsche-irodalom köztudatba bekerülő „törmelékei”, noha bizonyára változó elmélyültséggel, de egyre szélesebb körökben váltak diskurzus tárgyává. Az a határozott benyomásunk lehet Ady *Még egyszer* című kötetének egyes – az egyéniség kultuszát deklaráló – darabjait látva, hogy a költő már az *Új versek* előtt, még nagyváradi publicistaként megismerkedett Nietzschével (eleinte óhatatlanul, Somló Bódog és a *Huszadik Század* körének kávéházi asztalai mellett, aztán egyre tudatosabban).²⁶ Mire megértett benne *Az ősz Kaján* víziója, addigra bőven a „levegőben volt”²⁷ a szerző gondolatvilága (még ha töredékek, kiragadott címszavak²⁸ szintjén), aminek köszönhetően Ady is mind többet foglalkozhatott a jelenséggel.²⁹ Hogy a korabeli Nietzsche-kultusz nem hagyta érintetlenül Ady művészetszemléletét, arról maga a költő ad számot ugyancsak a *Budapesti Napló*-ban nagyjából egy évvel a vers megjelenése után napvilágot látott *Zarathustra*-cikkében, mely azt sejteti, hogy a hiányos német nyelvtudás ellenére is volt alkalma az őt érdeklő, még lefordíthatatlan munkákba is belefogni. („Ő volt az első nagy alkotó, aki rombolásával megalkotta a mi bátorságunkat [...] S nekem az elfelejtett der-die-das sem volt akadály, hogy tudatlan árnyékából tudatos árnyéka legyek.”)³⁰ Nem kétséges, amire itt a költő Nietzsche „rombolásával” kapcsolatban utal, az szorosan összefügg művészetfelfogásbeli kérdésekkel is. „Tudatos árnyékává” fokról fokra önmagára ismerő költőként voltaképp annak a filozó-

²³ Egyetlen példát említve, a *zene* és a *tánc* versbeli hangsúlyozása aligha független *A tragédia születésétől*: előbbi a dionüszoszi mámor kifejeződésének elsődleges terepe, utóbbi pedig ugyancsak a dionüszoszi művész műalkotássá válásának, az említett feloldódásnak, önfeledésnek az eszköze: mindkettő funkcionális eleme a versnek.

²⁴ Kiss Endre, *A világnézet kora. Nietzsche abszolútumokat relativizáló hatása a századelőn*, Akadémiai, Budapest, 1982.

²⁵ Az 1891-ben elsőként közölt Nietzsche-szövegek után fokozatosan indult sajtódiskurzus a filozófusról, melynek fontos állomása volt a katolikus egyház állásfoglalásaként is felfogható Prohászka Ottokár 1902-es *Magyar Sion*-beli cikke. *Uo.*, 97–100.

²⁶ Számos publicisztika őrzi nyelvezetében, szemléletében a váradi időszakból ennek a megismerkedésnek a jeleit. Erről bővebben lásd Kiss, *i. m.*, 158–160. Nietzsche „részegítő” hatásáról egy 1903. december 3-i, Brüll Bertának küldött levél is tanúskodik, melyben lelkesen számol be Diósyné húgának friss *Zarathustra*-élményéről. Vö. Ady *Endre levelezése I.*, s. a. r. Vitályos László, Akadémiai–Argumentum, Budapest, 1998, 75.

²⁷ Kiss, *i. m.*, 86.

²⁸ Elsősorban az individualitásra vonatkozó radikális állítások (Übermensch, zsenikultusz), az abszolútumok relativitása és a valláskritika keltett komolyabb visszhangot.

²⁹ Tagadhatatlan, művészi inspiráció tekintetben ugyanakkor szinte mellékes, hogy a korabeli, a közbeszédben zajló Nietzsche-diskurzus bizonyosan nélkülözötte a szisztematikus interpretációt, s – a filozófus életművét tekintve – eleve ki volt szolgáltatva a félremagyarázás, a kontextusból való kiemelés, adott esetben a kisajátítás veszélyének. Erre Kiss Endre is utal Nietzsche egyik korabeli kritikusá, Ludwig Stein nyomán: *i. m.*, 52.

³⁰ Ady Endre, *Nietzsche és Zarathustra* = *AEÖPM IX.*, 182–184.

fusnak válik, aki „új Istent hozott”, s aki a hagyománnyal szembefordulva saját költői identitásának megalkotására tör. „Ó, testvéreim, nem jó dolog Kezdetnek lenni akár kegyes zsidók, akár kegyetlen germánok vagy pogányok vagyunk”, írja Ady említett, önvallomásként is felfogható írásában. Zarathustra (avagy Nietzsche) mint határsértő, formabontó „próféta” a korai kötetek hagyományörző, majd egyre látványosabban útkereső poétikájától a művészi önazonosságot jelentő *Új versek* és a *Vér és arany* felé haladó szerző számára tűnhet elének az önmagává válás modellértékű, ihletet adó alakjaként, aki nemcsak eszmeileg mutatott irányt a mindenkori értékek következetes megkérdőjelezésével, hanem egyszersmind az újfajta költői szerep és megszólalásmód tekintetében is jelentett ösztönzést.³¹ Király István alakkettőzés-konceptiója, mely szerint a harc a kétféle életelv alapján kétféle szakadt én között egyfajta belső drámaként zajlik,³² innen nézve egymásnak feszülő lírafelfogások versengésének is tekinthető: előrebocsátható, *Az ős Kaján* annak a szenvedéstől és meghasonlástól sem mentes folyamatnak a manifesztumaként is olvasható, melynek során a *Versek* és a *Még egyszer* szerzője „új versek” alkotójává válik.³³ A két – a műben szemlélődő, önmaga és a mű határait rögzítő apollóni, valamint a feloldódás extatikus élményében részesítő, határsértő dionüszoszi – költészetdefiníció összecsapásának mitizált jeleneteként *Az ős Kaján* a nietzschei filozófia ama fontos belátását is színre viszi, hogy új dolgok létrehozása nem képzelhető el „belső tusakodások és külső harcok, azaz »némi rejtett hősiesség nélkül«”.³⁴

Abban az esetben, ha a költészethez történő, egyfajta ősi, eredendő viszonyulását felmutató ős Kaján és az attól elválasztott én harcában utóbbi kudarcának okát nem a „gyalázatos jelen” társadalmi összefüggésrendszerében keressük, némileg árnyalódhat a két figura jellemvonásainak, viszonylatának kézenfekvő megítélése. Ekkor ugyanis a kettejük alapvető, főleg külsőségekben, habitusban megmutatkozó eltérése (egyik oldalról a vitalitás, illetőleg a beszélő részéről a csüggedtség) valójában kétféle művésztfelfogás tükröződése is lehet. E szövegek közötti perspektívából míg előbbi figura a művészi élményben feloldódó, ezáltal a dolgok felszíne mögé pillantó, a létezés ekstatis élményét átélő, önelvesztő lírikus („aki egyben *zenész* is volt” – kiemelés az eredetiben)³⁵ típusát testesíti meg, utóbbi individuumának határait őrző, a műalkotást pusztán az álomhoz hasonlatos „szép látszatvilág”-ként szemlélő, a totális feloldódástól tartózkodó művész alakját idézi fel. Ez a dichotomikus modell képződik meg a két fél időtapasztalatában is. A „rímek ősi hajnalán”, keletről érkező, a költészet valamiféle eredendő esszenciáját hordozó Kaján jelzetten kívül áll az én által felfogható tér-időtapasztalat koordináta-rendszerén. Olyannyira, hogy a hétköznapi (időben-térben körülhatárolható) kocsmái jelenet abban a pillanatban mitikus dimenziókba tágu, hogy az ős-idők kódébe burkolózó Kaján leül az én mellé: az ivással azonosítható „viadal” (mint egyfajta profán kocsmái virtus) elveszíti tér- és időbeli rögzíthetőségét, a konkrét jelenet felülíródik a Kajánnal folytatott, „Ó-Babylon ideje óta” tartó, tehát meghatározatlan időkbe nyúló „torna”

³¹ Borbély Szilárd, *A publicista költészet* = Tiszatáj, 2012/12, 77–82.

³² Király, i. m., 552.

³³ Az életet művészetté avató egyéniség sorsa nem mentes a szenvedéstől, azonban, ahogy Biczó Gábor fogalmaz, morális kötelesség, hogy például szolgáljon az őt követni képesek számára. Biczó, i. m., 54.

³⁴ Völker Gerhardt, *Friedrich Nietzsche*, ford. Csátár Péter, Latin Betűk, Debrecen, 1998, 107.

³⁵ Nietzsche, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford. Kertész Imre, Magvető, Budapest, 2007, 56.



képzete által.³⁶ Noha a feloldódni képtelen, önmagára és a másokra reflektáló³⁷ (apollóni) alak is részesül közvetetten, az ős Kajánt *hallgatva* annak időfeletti perspektívájából („Iszunk, iszunk s én hallgatom. / Piros hajnalok hosszú sorban / Suhannak el és részegen / Kopognak be az ablakon.”), mindazonáltal a *bóbbiskáló*, az álom szép (látszat)világába visszavisszacsúszó művészfigura nem képes megszabadulni saját, tapasztalati valóságon alapuló időszemléletének „röghöz-kötöttségétől”,³⁸ és továbbra is egy jövő felé nyitott, folyamatszerű keletkezésként, létrejövés-ként (*Werden*), saját létének koordinátái szerint érzékeli az ős Kaján „nótáját”, s marad egyszersmind kívül a dionüszoszi mámor – a létezés teljességének borzongató tapasztalatával kecsegtető – „*ős-egy*” képzetének ígéretén.³⁹ „Szent Kelet vesztett boldogsága, / Ez a gyalázatos jelen / És a kicifrált köd-jövendő / Táncol egy boros asztalon / S ős Kaján birkózik velem.”

Valóban „nagy torna ez” tehát, amennyiben – mintegy Nietzsche szellemében – egy autentikus művészi kifejezőformáért folytatott szimbolikus küzdelmet látunk a jelenetben, és ha a természet két alapvető *művészetösztonének* kezdetektől fogva zajló, szembenállásként értett viaskodása ölt alakot e két művészfigurában, akik, nem mellékesen, eredendő másságukat a művészi mimézis eltérő érzékszervi érintettségével is kifejezik. Míg ugyanis az ős Kaján az érzékelés teljes spektrumát mozgásba lendítő orgiasztikus állapot jegyében hangsúlyozottan a hallást – és rajta keresztül a zenét⁴⁰ – emeli rangra (*zeneszerszámmal, dalosan* foglal helyet a beszélő mellett, akit nem megszólít, hanem *fülébe nótázik*), az én ezzel szemben következetesen látványként, sajátos megjelenésének külső szemlélőjeként ragadja meg a másikat. Nem meglepő, hogy álmosítóan hat az ős Kaján nótája az énre, lévén a zeneszó, amelyre az énnek mondhatni „nincsen hallása”, kettejük érzékszervi tapasztalásának eredendő különbségét, voltaképp a két fél párbeszédképtelenségét mutatja fel. Mindez azt is maga után vonja, hogy

³⁶ A hétköznapi érzékelés (az énen is fokozatosan eluralkodó) effajta felszámolódása, melyet a Kaján színrelépése maga után von és mintegy a másokra is kiterjeszt, ugyancsak annak dionüszoszi jellegét erősítheti: míg az (apollóni) én-alak, ahogy a versben később látható, a múltat, jelent, jövőt képes egymástól elválasztani, addig a „dionüszoszi állapot megingatja a tér, az idő és a kauzalitás világát.” Vö. Isztray, i. m. 31., „A dionüszoszi elragadtatottság állapota ugyanis az, hogy tartalma alatt a létezés valamennyi megszokott korlátja és határa lebomlik.” Nietzsche, i. m., 76.

³⁷ A szemlélődés és a tudati reflexiót kiiktató mámorban-lét alapvető különbsége a kétféle művészi viszonyulásnak. „Akit magával ragad a zene, a tánc és a művészi varázslat, az lemond a távolságtartásról. A mámorban elvész a mámor tudata. A *dionüszoszi rajongó* nem látja magát kívülről, az apollóni-an lelkesült viszont mindig reflektál magára. Úgy élvezi a lelkesültséget, hogy közben nem merül el benne. Az apollóni az individuumhoz fordul, a dionüszoszi eltünteti a határokat.” Rüdiger Safranski, *Nietzsche. Szellemi életrajz*, ford. Györffy Miklós, Európa, Budapest, 2002, 51. A „mámor [...] megsemmisíti a tudat működésének reflexív jellegét [...], vagyis a mámor az »én« azonosságának élményét iktatja ki.” Biczó, i. m., 58.

³⁸ Eisemann György, i. m., 696.

³⁹ Nietzsche, i. m., 49.

⁴⁰ A fiatal Nietzsche felfogásában a nyelv médiumára átfordíthatatlan, helyettesíthetetlen (wagneri) zene hivatott megnyitni az utat az ember legmélyebb igazsága, „végső titka” felé. Vö. Safranski, i. m., 85. A zene nem pusztán utolérhetetlen esztétikai élmény forrása, hanem maga az élet „konstitutív eleme”. Biczó, i. m., 56. A kései Nietzsche is a zene szellemet felszabadító hatásáról ír. Friedrich Nietzsche, *Wagnerről és Schopenhaueréről*, Holnap, Budapest, 2001, 8. Vö. még: Bene Adrián, *Zene, test és megismerés kapcsolatai Nietzsche gondolkodásában = Érzéki tapasztalat és kritikai gondolkodás*, Jelenkor, Pécs, 2012, 235–246.

a Kaján percepcionális (és nemcsak látványként, hanem különösként hangzásból eredő) idegensége kizárólag nem-identikusként, azaz *expressis verbis látszat*ként válhat felismerhetővé az én számára, azaz az érzékszervi impulzusokban történő feloldódás, a másságban való önelvesztés lehetőségétől elválasztottan. Magyarán a vers kezdetén az ő Kaján érzéki dinamizmusa, aminek az önfeladás, az önfeladás képessége egyszerre feltétele és felszabadító hatású következménye, az ennek saját individualitásához való kényszeres ragaszkodása, voltaképp tehát az önlemondásra való képtelensége folytán, a beszélő percepció korlátozottságából kifolyólag nem lehet saját perspektívájából megérthető és átélhető. Nem meglepő, hogy a létezés (a Kaján által feltárt, határtalan kéjt és undort, sőt egyenesen a halál közelségének élményét magában rejtő)⁴¹ mélységébe („Sok volt a bűn, az éj, a vágy.”) az abban feloldódni képtelen kívülállóként belepillantó beszélő „elnehezülő fejfel” szabadulna a Kaján felforgató hatásának vonzásától, és visszatérne az apollóni szép látszatvilág jelentette védettség öntudatteli állapotába.

A két fél közti ambivalens, a beszélő részéről a távolságtartástól és elhatárolódástól a fél-szeg akceptáláson át a radikális ellenállásig számos, egymásnak ellentartó reakciót felmutató viszonyulás magyarázata minden bizonnyal a vers értelmezésének egyik kulcsmozzanata, ami a „torna” kimenetelének, azaz – nietzschei perspektívából – az embert felülmúló ember (és egyszersmind az önmagát meghaladni képes művész) megszületésének vagy elbukásának szempontjából döntő jelentőségű. Az én folyamatszerű átalakulásának felfejtéséhez, melynek során a beszélő az önmaga határait őrző költőfigurától eljut saját szubjektivitása keltette csömörzésig, miközben önnön felszámolásának vágya a Kaján felsőbbségének elismerésével („Uram, én megadom magam”) fejeződik ki, érdemes a „Korhely Apolló” „eklektikus”⁴² alakját alaposabban szemügyre venni. Ahogy már szóba került, a Kaján diadalmas mássága ugyan egyértelmű hierarchikus viszonylatot sejtet a két fél között, ezt az uralkodói vagy isteni pozíciót⁴³ azonban több, inkább bajtársi viszonyra utaló szöveghely is elbizonytalanítja (az „apám, császárom, istenem” megnevezés mellett a Kajánt „cimborájának” hívja, „aki a vállára üt”). Az „apollóni” és „dionüszoszi” találkozásának effajta „nyelvbe íródása” („Korhely Apolló”) azért is beszédes, mivel az első négy versszak külső megjelenésük és habitusuk által határozottan megkülönbözteti a két figurát. Ezzel szemben önfeladt mámort és a józan individualitást egymásba olvasztó megnevezés éppen azt mutatja, nem választható külön a létezés két szélső pólusa: Dionüszosz jelzetten csak a „másik másikaként”⁴⁴ ölthet alakot. Nem véletlenül hangsúlyozódik tehát az én és a Kaján genealogikus összetartozása,⁴⁵ még ha ennek a zsakettben ücsörgő megszólaló részéről aktuálisan látszólag nem sok jele is van: az én ugyanis ebben a számára immár nem identikus, „korhely” szituációban pontosan a Kaján apollóni vonásain keresztül, a másik borzongató másságában pillantja meg saját idegenszerű identitását. A vers folytatásának fontos történése, vagyis az én önmagától való megcsömörlé-

⁴¹ Safranski, *i. m.*, 64.

⁴² Tverdota, *i. m.*, 406.

⁴³ Sümegi, *i. m.*, 684.

⁴⁴ Peter Sloterdijk, *A gondolkodó a színpadon. A Jó Hír megjavításáról (Nietzsche-tanulmányok)*, ford. Kurdi Imre, Helikon, Budapest, 2001, 58.

⁴⁵ Nem ok nélkül merül fel a recepcióban, hogy a viadal nem feltétlenül egymás ellenében zajlik, hanem egymással. Sümegi, *i. m.*, 688.



se, ami paradox módon voltaképp az önmagává válás útjaként is tekinthető,⁴⁶ a Kaján képviselte eksztázis elvesztett identikusságának felismeréséből fakad, abból tehát, hogy az én csak a másik idegenségének tükrében ismerhet rá saját – már nem önazonos – eredetére. Aligha véletlen, hogy a megszólaló apollóni figura épp kettejük összefonódottságának belátása nyomán hátrál vissza látszólagos önmagaságához: ez a „nem-tudásból, illúziókból, álmokból szőtt védőpajzs”⁴⁷ szükséges ahhoz, hogy a létezés legmélyebb igazságát feltáró, a felfokozott élet és az elkerülhetetlen halál határára⁴⁸ kalauzoló dionüszoszi élmény elviselhető legyen. A mértéktartó individuum hetedik versszakból látható eluralkodása a beszélő szolamán a vers elején megtapasztalt mámor által közel hozott pusztulás rettenetének megpillantásával jár tehát együtt. A vers példátlan összetettsége ugyanakkor abban áll, hogy az apollóni elv látszólagos eluralkodása, a Kaján versszakról versszakra történő távoztatása, ahogy a későbbiek során látni fogjuk, épphogy a mámor felé vezető úton megtett első lépéseket jelenti.⁴⁹ A kétféle művészfelfogás vagy világlátás mitikus küzdelmeként is felfogható jelenet ezzel együtt mégsem írható le egyszerűen a mámorban részesítő költészetet hirdető Ős Kaján győzelmeiként a művészet jelentette vitalitásban feloldódni képtelen én fölött. Méghozzá annak köszönhetően, hogy eleve ellentmondásos az önfeladás, vagyis a Kaján hívásának akceptálása, illetve az individuum őrzésére tett tétova, egyre kevesebb meggyőződésről árulkodó gesztusok sora. Míg előbbi jól láthatóan a távolságtartás, semmint az azonosulás képzeletével kapcsolódik egybe (az én bóbiskálva, mintegy kívülállóként hallgatja a Kaján „nótáját”), az utóbbi, a várakozásokat ugyancsak felülírva, voltaképp a diadalmas másiknak történő alárendelődés, a mámoros önfelejtés előszobájának tekinthető, melynek végén az én mégiscsak megadja magát a Kaján taszító vonzásának. Mindez azonban, a vers bámulatosan összetett világában, nem önelvesztés, az apollóni én pusztá felszámolódása, hanem sajátos – önnön lényegét elvesztő és megőrző, a kétfajta lényegiséget egybeolvasztó műalkotás létrejöttéért mintegy szavatoló – önmagára találás.⁵⁰

Az Ős Kaján „eluralkodása” a beszélőn, ahogy szóba került, azzal kezdődik, hogy az én alapvetően passzív szereplőből cselekvővé lép elő. A már említett hetedik versszakból származott monológgal indul az én identitásvesztésének, pontosabban a megtalált szubjektivitás elidegenedésének lassú folyamata. Amennyiben mindennek a művészszerp felől tulajdoní-

⁴⁶ Sloterdijk, *i. m.*, 71.

⁴⁷ Safranski, *i. m.*, 69.

⁴⁸ A dionüszoszi mámor Nietzsche felfogásában voltaképp az élet szélsőségeig felfokozott erejével ad választ a létezés alapvető tragikumára: azért is lehet Nietzsche-nél a mámor a művészet legfőbb kifejezője, mert feloldja a halálfélelmet, „és újra képessé tesz az életre”. Vö. Biczó, *i. m.*, 59–60.; Barbara Smitmans-Vajda, *Dionüszosz philoszophosz*, ford. Vajda Mihály, Osiris, Budapest, 1999, 54.

⁴⁹ A beszélő birtokolt *határoltságának* a másik révén bekövetkező felbomlása az apollóni individualitás annak a folyamatnak a jelzése, melynek során a „mértéktartó körülhatároltsága” az önfeledtség hívószavának kezd engedelmessé válni. Vö. Isztray, *i. m.*, 42–47.; Nietzsche, *A tragédia születése*, 48–54.

⁵⁰ „[I]tt már csak a *katharisz* eredményezhet gyógyulást: nevezetesen, ha nem menekülünk tovább az elől, hogy belelássunk létezésünk rettenetébe, hanem elviseljük azt, amivel közelebb kerülünk emberi lényegünk eredetéhez; lényegünk – valamennyi benne rejlő alkotóerővel együtt – a természet-szerű létesülés, elmúlás, újralétesülés körforgásába ágyazódik. Ezt észlelni, alakot adni neki, megélni – mindenekelőtt a *művészetben* lesz számunkra kézzelfogható, amennyiben csak a művészet teszi lehetővé, hogy a *dionüszoszi* és az *apollóni*, az izgatottság és a nyugalom, a fájdalom és az élvezet kölcsönjátéka alakot kapjon.” Smitmans-Vajda, *i. m.*, 58.

tunk jelentőséget, úgy a kocsmai borozgatásként ábrázolt „torna” valójában nemhogy nem zárul le a megadás teátrális mozdulatainak sorával, hanem – két alapvető művészetfelfogás versengésének jeleneteként – éppen az önjelentéktelenítés ismétlődő gesztusaival veszi kezdetét, melynek során az én saját individualitásának korlátaira ismer rá a Kaján diadalmas mássága tükrében. Amint a vers eddigi szakaszában szemlélődő, önmaga és a másik határait őrző én a történesek aktív szereplőjévé válik, rögtön saját művészi identitásának megkérdőjelezése útján teszi meg első lépéseit, melynek íve a mámor mint művészi teremtmény energia idegenségének felismerésétől („Sok volt immár a jóból, / Sok volt a bűn, az éj a vágy. [...] Nekem az öröm nem öröm, / Fejfájás a mámor s a hírnév.”) az „elesni vágyó” én dionüszoszi önfeledségének vágyáig terjed. Mindez azt is jelenti, hogy a hétköznapi kocsmajeleneten túlmutató valódi, voltaképp az identikus művészi kifejezésformáért folytatott „viadal” csak az után kezdődik, hogy a „torna” véget érni látszik – a tét tehát mindenekelőtt a művészi értelemben vett önelvesztés vagy az önmegtalálás. Innen nézve a beszélő önlefokozása, saját költészetének folyamatos jelentéktelenítése, egyenesen művészi identitásának felszámolása – a költészet hagyományos szimbólumainak (szív, lant), motivikájának, sőt tematikájának megkérdőjelezésén keresztül – a Kaján öntudatlan hatásának is betudható. A századfordulón még a honi irodalmi közeg szerves részét képező (éppen Ady *Új versek* című kötetének darabjaival ki-mozdított) önkimondó lírai episztémé rekvizitumairól való lemondás, ami a Kajánt többféleképp is érthető kacagásra készíti („Nyögve kínálom törött lantom, / Törött szívem, de ő kacag.”),⁵¹ az első lépcsője a teremtménytől korlátozó, a művet tárgyként, produktumként tekintő felfogás érvénytelenedésének. Ez a mozzanat azért is lényeges, mert a zeneszóval, „dalosan” érkező Kaján által színre vitt, a műalkotás felforgató hatásában részesítő élménye nyomán inautentikussá vált művészfigura saját kompetenciájának megkérdőjelezése által lesz majd képes az önfeledtség s ezen keresztül az élet intenzitálásában részesítő művészi tapasztalat el-sajátítására. A beszélő tehát egyszerre idegenedik el fokozatosan saját individuumától annak jellemző vonásait felvonultató, a vers későbbi szakaszaiban látható „költői leltár”-on keresztül, és kerül közel az önkorlátozás alól felszabadított költői kifejezés lehetőségéhez. A Kaján „mámor-biztatása”, ami voltaképp a „légy azzá, aki vagy” nietzschei parancsának⁵² intelmét rejtí magában, óhatatlanul érinti a nemzeti tudat kérdését is. A vers sokat idézett tízedik, „»Uram, az én rögöm magyar rög” kezdetű szakasza úgy állítja oppozícióba a magyar és az idegen kulturális meghatározottságot, hogy voltaképp a különbséget jelentő – egyenesen a magyarság identitásjelölőjeként⁵³ tekinthető – ivással egybekötött mámoros állapot lesz az, ami az ént elválasztja önnön eredetétől. Az adott esetben Ady „magyartalanságát” érintő közkeletű vádak érvényességét is megkérdőjelező rész implicit módon tehát nemzeti identitáshoz való viszony újrafogalmazására emlékezteti a saját örökségtől elidegenedett beszé-

⁵¹ Nem pusztán a nevetés aktusának illokúciója (azaz érzelmi-motivációs háttére) kérdéses, hanem a tárgya is: eldöntetlen, hogy az átadás gesztusa, vagy annak tárgyi elemei készítenek a Kajánt kacagásra.

⁵² Nietzsche, *Így szólt Zarathustra*, 285.

⁵³ Ismeretes, Ady 1908 elején a *Nyugatban* részletekben megjelent „példátlan tanulmányellenes tanulmányá”-ban, *A magyar Pimodánban* a magyarságtudatot a borivás ősi kényszerével kapcsolta össze. Mindez a cikkben félreérthetetlenül annak művészi vonatkozásában mint a „távolabbi látás” előszobája válik kitüntetetté. („Én a magyar Pimodánról akarok írni most, arról a kényszerről, mely a tatáros, turkos magyarokat, ha magyarok s egy kicsit zsenik, beleviszi az ivásba.” *AEÖPM IX.*, 157.)

lőt: fel-felcsendülő kérdéseivel az én – a Kaján „útmutatása” nyomán – voltaképp arra keresi a választ, mi az, ami ebből a hagyományból, a kimerült, határaihoz érkezett nemzetkaraktérológiából átmenthető, megújítható. Persze nem, ahogy a kérdésben rejlő válasz alapján a beszélő is sejti, az anakronisztikus „bor- és véráldomás” ősi kényszere kell, hogy termékennyé tegye a „kisajtolt magyar rögöt”, de nem is pusztán, ahogy Ady bírálói előszeretettel emlegették, a „nyugatimádat” magyarságtagadó gesztusai (még azzal együtt is, hogy az ősmagyar jegyeket őrző Kaján nyugat helyett *keletről* érkezik). Az *ős Kaján* éppen azt tanúsíthatja, hogy – egybehangzóan Ady másik híres verssorának üzenetével („Én nem vagyok magyar?”) – ha valami valóban jogot formálhat a nemzeti öntudat kifejeződésére, akkor az semmiképp sem a (gyakran muzeális) örökség reflektálatlan ismételtetése és nem is, ellenkezőleg, a múlt megtagadása, hanem sokkal inkább a hagyomány befogadóvá, nyitottá tétele új impulzusok iránt. Ady egyfajta művészi ars poeticájának is tekinthető verse abban a tekintetben is megmarad „újnak” és „magyarnak”, hogy a mámor felszabadító hatását, az önmagát művészetté avató kivételes egyéniség kultuszát hirdető nietzschei imperatívusz jelzeten magyar perspektívából fogalmazódik meg: mintegy Nietzsche ellenében,⁵⁴ ugyanakkor *A magyar Pimodán* szellemében az alkoholmámor által érhető el a művész számára az önfelejtésben történő önmagára találás és létének legmélyebb titkaihoz való közelférkőzés.⁵⁵ Utánzóból „valódi” művésszé ennek fényében csak azáltal válhat az én, hogy az önelvesztés félelméről árulkodó, a mámor értelmét firtató kérdések („Miért igyak most már rogyásig?”) helyét a mámor igenlése mint az önmeztalálás lehetőségfeltétele foglalja el. Az önazonossá váláshoz azonban, ahogy Nietzsche Zarathustrája is mondja tanítványainak, előbb mindenkinek el kell veszítenie magát.⁵⁶ Ady költőfigurájának mindehhez, ahogy fentebb már szóba került, saját művészidentitásának elidegenedésén keresztül vezet az út.

A költői „hagyaték” önfelmutató soraival indító („Uram, van egy anyám: szent asszony.”), valamint az azt követő szakasz, a monológjelenet korábbi versszakaihoz hasonlóan, az én individuális határainak megrajzolásával kezdődik, benne a művészösztön azon apollóni formája jut hanghoz, ami hangsúlyozottan az önkimondás feltételéhez köti a műalkotás létrejöttét. A beszélő megjelenítette lírikus, mintegy *A tragédia születése* alapképlete jegyében, a saját perspektívájának béklyójától szabadulni nem tudó „szubjektív művész”-t viszi színre: a költői teremtsérről tett kijelentések egyenesen az „empirikus-reális ember énjének” deixiseire épülnek rá („Uram, van egy anyám: szent asszony.”). Arról nem beszélve, hogy a múzsára tett direkt utalás („Van egy Lédám: áldott legyen.”) sem mást, mint annak (névhez, archoz rendelhető) létrehozóját rögzíti a költemény terében, s így mintegy a beszélői szólammal azonosítható szerzői én is kikerülhetetlenül részese lesz a jelentésképződésnek. Ez a nyilvánvaló re-

⁵⁴ Ismeretes, Nietzsche tartózkodott a szellemi teljesítményre nézve romboló hatású alkoholtól, ahogy ennek írásaiban is többször hangot adott. Hozzá hasonlóan Baudelaire is székszipissal tekint a „hamis reményt” keltő ajzószerekre, és a narkotikumok jótékony hatásának elemzésén túl foglalkoztatja, hogyan érhető el ez a mámor pusztán a művészet által. Erről bővebben lásd Smitmans-Vajda, *i. m.*, 49–83.

⁵⁵ Aligha lehet véletlen, hogy Nietzsche említett, nevezetes axiómája (a művészi autonómia vonatkozásában) majdnem szó szerinti idézetként felbukkan az Ady-publicisztikában („De vigasztalásul, narkózisul, csak éppen annyit akartam és akarhattam, hogy *legyek az, ami lehetek*.” [kiem. H. Á.] *AEÖPM IX.*, 170.).

⁵⁶ Nietzsche, *i. m.*, 98.

ferenciális vonatkozás azonban aligha teszi könnyen feloldhatóvá a vers összetett struktúráját, még ha Ady korai költészete felől valóban önparadisztikusnak is tekinthető a központi alak „pálfordulása”, melynek során a mámort görcsösen távoztató költőfigura a Kaján szellemében végül képes eljutni a mámoros önfeledtség vágyott állapotáig, valóban tekinthető művészi vallomásnak. A beszélő itt olvasható költői önmeghatározása az „életet elviselhetővé tevő” „tragikus megismerésnek” éppen azt a komponensét nélkülözi, ami a modern embert egyáltalán a művészetek irányába⁵⁷ tereli. Az öntudat kontrollja alól kikerülni képtelen, a létezés alapvető reflektív viszonyulását⁵⁸ csupán ideig-óráig, „álom-villanások” erejéig hátrahagyni képes művész-figura jelzetten innen van még tehát annak belátásán, hogy a „művészet mint az élet egyetlen metafizikai tevékenysége” egyedülként hivatott túlmutatni az ember határain, és általa (hangsúlyozottan csakis *esztétikai jelenségként*) a világ „örök igazolósához” lehet hozzáférésünk.⁵⁹ Az álom mint az apollóni művészetszemlélet „paradigmatikus esete”⁶⁰ és egyszersmind mint a mértéktartó alkotás jelölője éppen az élet intenzitásának élményével marad adós, a létezés – és vele együtt a pusztulás – borzongató mélységének tapasztalatával, melynek médiuma a „dionüszoszi” művész. A korábbiaktól eltérően az immár a mámorban való feloldódás képességére vágyó, a lét fenyegető teljességének élményétől csak látszólag szabadulni igyekvő én („De, íme, el akarok esni / Az asztal alatt / Ezen a viadalon”) ezen a ponton nem csupán az eksztázist igényli a dionüszoszi áradat akceptálásával, hanem az önnön életét művészetté avató génusz „szenvedéstörténetét”⁶¹ is. Az álomképeivel pusztán saját lelkének tartalmát felmutatni hivatott „mértéktartó” költői kifejezésforma, mely alapjaiban határozta meg a fiatal Ady lírafelfogását, noha „az életet élhetővé és élni érdemesé”⁶² is teszi, aligha vezet annak mélységét láttatni képes, tágabb érdeklődésre számot tartó („Van egy pár álom-villanásom, / Egy-két hívem.”), önmagán túlmutató művészi teljesítményhez. A „dionüszoszi kiváltotta hatás”⁶³ által elbizonytalanodó művészidentitás („Volna talán egy-két nótám is” – kiem. H. Á.), ami már – az önjelentéktelenítés gesztusain keresztül – az apollóni én kontrollvesztésének jeleit mutatja, a szubjektivitás „förtelmes mocsarának” terméketlen terepéről fokozatosan mozdul el a *mértékfelettség* igénye felé. Az elbocsátás kérése („Ne igézz, ne bánts, ne itass. / Uram, én többet nem iszom.”) a vers ezen szakaszában már nem a létezés eksztatikus tapasztalatát kívülről szemlélő én szólamából fakad: már nem a haláltapasztalattal vegyes „tragikus megismerés” elől visszahátráló ént láthatjuk a hártás gesztusai mögött, hanem a mámor „ős bizonyosságának” kikerülhetetlen szemléletmódosító, önelvesztő hatásának elismerését. Innen nézve a művészi identitás felett érzett

⁵⁷ Biczó, *i. m.*, 46.

⁵⁸ *Uo.*, 58.

⁵⁹ Nietzsche, *i. m.*, 63.

⁶⁰ Ismeretes, Nietzsche-nél az apollóni művészetszemlélet az álommal jellemezhető, annak úgyszólván „paradigmatikus esete”. Vö. Nietzsche, *A tragédia születése*, 28.; Isztray, *i. m.*, 44.

⁶¹ Biczó, *i. m.*, 54.

⁶² Nietzsche, *i. m.*, 31.

⁶³ „»Titáninak« és »barbárnak« tetszett az apollóni görög számára a *dionüszoszi* kiváltotta hatás is: noha egyúttal nem palástolhatta maga előtt, hogy bensőleg ő is e bukott hősök és titánok rokona. Sőt ennél többet is éreznie kellett: azt, hogy egész létezése s annak minden szépsége és mértékletessége alatt gyötrelmek és a tudás ingoványa rejlik, amire e dionüszoszi hatás most ismét ráébreszti.” *Uo.*, 51–52.



„csömör” és „irtózás” csak első pillantásra tűnhet az én részéről vereségnek: még ha kifejezésformák szimbolikus küzdelemként is értjük a vers nagyjelenetét, a Kajánnal szemben alulmaradó, individuumának határait immár felszámolni, Nietzschevel szólva, az „önmagát felülmúlni” képes én a csalódás szemléletváltó, folyton megújító⁶⁴ hatásán át valójában a saját művészi út megtalálásának lehetőségéhez jut hozzá. Alighanem a dionüszoszi mámor eluralkodásának fordulópontját jelzi a mértéktartó individualitásának tudata fölötti hatalom elvesztéséről árulkodó teátrális mozdulat („Földhöz vágom a poharam. / Uram, én megadom magam.”).⁶⁵ Az ő Kaján képviselte határsértés, melynek borzongató idegenségét az eddigiekben az én hol értetlenül szemlélte, hol pedig igyekezett távoztatni magától, az önfeladás ki-tüntetett jelenetében válik számára átsajátíthatóvá. Hogy mindez a két fél bizonyosfajta egy-lényegűségét is feltételezi, az a Kaján árulkodó gesztusából is kikövetkeztethető. Noha említettük, a nevetés távolról egyértelmű vonatkozása nem teszi rögzíthetővé kettejük relációját, mégis, a vers elején látott „gúnyos arcú” figura részéről okkal feltételezhető felülnézeti perspektíva, különösen a mámort távoztató én – a körülötte kulminálódó Élet („Robogva kár, kel, fut az Élet / Énekes, véres és boros / Szent korcsma-ablakunk alatt”) teljességének megragadására szemmel láthatóan alkalmatlan – művészi eszközeinek láttán. Ezzel szemben a vers végi nevetés már egy leginkább baráti vagy bajtársi mozdulattal („Vállamra üt”) kapcsolódik össze, ami kevéssé utal a másik fölötti hatalomra, sőt a beszélő legyőzete helyett sokkal inkább annak elismerése, mondhatni az immár önmagává váló fél győzelme kaphat hangot.⁶⁶ A művészet „látszat-szépsége”,⁶⁷ egyszersmind az én önkontrollja alóli felszabadulás,⁶⁸ ami az utánczó művész részéről valóban tekinthető az önmagát felülmúlni képes alkotó felé tett lépésként, persze nem mentesíti az ént az önelvesztés alapvetően borzongató tapasztalatától. A „csömör” és „nagy irtózás” azonban, ami a beszélő korábbi tudatos énjével szembeni meg-hasonlását és az öntudatlanul megtapasztalt „igazság”-ot követő kijózanító undort⁶⁹ is jelezheti, éppen attól nyeri el erejét, hogy az én e felforgató hatású mámoros állapot által döbben rá, „mindez voltaképp nem is olyan idegen neki, hogy – igen, e dionüszoszi világot az ő apol-lóni tudata csupán fátyolként leplezi előle.”⁷⁰

Az identitás elvesztésének és megtalálásának fentebb szóba hozott nietzschei vonatkozású paralel játéka, ami a két fél „küzdelmének” lehetséges olvasatát adja, az utolsó versszakban a Kaján távozásával és az én halálával ér el csúcspontjára. Mindez azonban aligha világítja meg evidensen a vers voltaképpeni történéseit. Nem könnyű választ adni ugyanis arra a kérdésre, hogyan is értsük a dionüszoszi áradat által elragadott én pusztulását a létezés két-

⁶⁴ Vö. Sutyák Tibor, *Zarathustra útjai = Így szólott Zarathustra*, 543–554.

⁶⁵ A pohártörés mozzanata előfordult már *A Szajna partján* című versben is. Aligha véletlen, hogy éppen ez a jelenet – „A bor ad álmot / S a poharat összetöröm” – ismétlődik meg *Az ő Kajánban* mint a józanság és az önfeledtség, a létezés kétféle alapállásának közeledése, a kettő kontaminációja.

⁶⁶ Hasonlóképp a „meghajlás” az én részéről nem feltétlenül az alávetettség értelmében tünteti ki a „megadást”, hiszen maga a meghajlás éppúgy lehet az elismerés, mint az erőfölényt jelző hódolat jele.

⁶⁷ Nietzsche másutt a „látszat tükrének” metaforájával érzékelteti a distanciát tartó, a benne való feloldódástól tartózkodó művész és a képpel eggyé váló lírikus alapvető különbségét. Vö. Nietzsche, *i. m.*, 56–60.

⁶⁸ „[A]z individuum, minden határával és mértékével beleolvadt a dionüszoszi önfeledtségbe”. *Uo.*, 52.

⁶⁹ Safranski, *i. m.*, 65.

⁷⁰ Nietzsche, *i. m.*, 41.

féle szélsősége közt ingázó, az idegen és az ismerős vonzásának és taszításának kiasztikus tapasztalatában részesülő beszélő esetén, aki egyszerre látszik visszatérni a „pogányságot” mintegy távoztató keresztényi értékrendhez⁷¹ a feszület szimbolikája által és látszik a dionüszoszi mánostól még halálában is átszellemültnek („S én feszülettel, tört pohárral, / Hült testtel, dermedt vidoran / Elnyúlok az asztal alatt.”), lévén a vég egyaránt kérdéssé teszi a mámorban történő önmegtalálás sikerét és a megőrzött identitás (és az ahhoz való visszatalálás) legitimációját. Azt látjuk, a Kaján mint a beszélő „másika” távozásával az én alapvető lételemisége szűnik meg: úgy is, mint apollóni és úgy is, mint dionüszoszi figura. Innen nézve úgy tűnik, az egymással/egymás ellen folyó „torna” végét jelentő szétválás a vers zárlatának kulcsmomentuma: az ellentétet jelentő másik „megszűnésével” válik a saját valóban kontúrtalanná. Nem pusztán a vers háttérében bizonyosan jelen lévő nietzschei kereszténység-kritika és ezzel párhuzamosan az élet kultusza kap tehát hangot a műben, hanem a kétféle szimbolikus alak elválaszthatatlansága. Amennyiben nincs mámor, úgy nincs józanság sem (és fordítva): a jelenet végén látható pusztulás innen nézve nem győzelem és nem vereség, hanem, a vers vállaltan művészetfilozófiai távlatában, az igazi műalkotás létrejöttének elvesztett lehetőségfeltétele, amelynek tehát éppen annyira szerves része a Dionüszosz által képviselt önfeledt dinamizmus, mint az élményt műalkotásba fordítani képes apollóni karakter.⁷² Összegezve és némileg leegyszerűsítve, *Az ős Kaján* című nagyszabású költeményben e kétféle, egymást egyszerre korlátozó és kiteljesítő művészi erő, a látás és a láttatás képességének az apoteózisát láthatjuk, az „önmagát esztétikai jelenséggé megértő”⁷³ kivételes egyéniség kultuszát, aki egyszerre hivatott az élet felfokozott megélése révén a dolgok mélyére látni és képes ennek a rettenetét jól formalizált szavakba önteni.⁷⁴ Így még ha a Kaján által képviselt vitalitás is értékelődik fel a versben az enervált művészfigura ellenében, a zárlat arról tanúskodik, ha az individuumát őrző alkotót nincs, ami az identitás dionüszoszi felbomlásának örvényéből, szubjektumának átmeneti felfüggesztéséből visszahúzza,⁷⁵ úgy az apollóni nyugalom „védőburka” nélkül végső soron nem lehetséges erről az elragadtatottságról a művészet nyelvén számot adni. Dionüszosz tehát csak alteregója révén képes teremteni – és nem pusztító – energia forrásává válni: hiába kerül közel, ahogy Nietzsche fogalmaz, az „ős-eggel”, a „világ szívével” való összeolvadás felforgató tapasztalatához az én, a Kaján távozásával megszűnik az az ellenerő, ami a létezés mélyére pillantó megszólalót képes önmagához visszahúzni, így az önazonos művészi kifejezésért folytatott „torna” (az „összecsapás” szimbolikus elemeitől – „feszület”, „tört pohár” – övezve) az arca íródott eksztázis terméketlen állapotával zárul.

⁷¹ Sümegi István elemzése hangsúlyos szerepet tulajdonít a keresztény szimbolikának, olyannyira, hogy egyenesen a kereszténység tűnik számára a Kaján fő ellenségének a beszélő számára, aki ugyancsak a keresztény értékek felé hátrál vissza a Kaján kísértése előtt. Vö. Sümegi, *i. m.*, 683, 688.

⁷² „A műalkotás Nietzsche felfogásában egyszerre van ráutalva a dionüszoszi és az apollóni szférára.” Vö. Biczó, *i. m.*, 60.

⁷³ *Uo.*

⁷⁴ Az emlékezők, például Révész Béla tanúsága szerint a vers egy napokon át tartó, lázas alkotói folyamat eredménye: „[Ady] bezárkózott a rue de Constantinople-i szálló kis szobájába, három nap ki se mozdult, hevert az ágyon: a versen dolgozott.” Vö. Király, *i. m.*, 540.

⁷⁵ „[A] dionüszoszi áradatot megtöri az apollóni gát; és csak a gát és az áradat, a visszafogás és a kábulat kettős energiájából jön létre az eksztázis magas kultúrájú, megszelídített művészete.” Sloterdijk, *i. m.*, 64.



Az önazonos művészi egyéniség elsajátításának mitizált drámája, melynek a vers önreflexus elemei folytán egyik résztvevője maga a szerző, különösen fontos ars poetica-jellegű szöveggé avatja *Az ős Kajánt*. A vers voltaképp – felidézve Ady későbbi, költészetéről alkotott definícióját⁷⁶ – a saját hang megtalálásának a történetét viszi színre; ehhez pedig a mámoros állapoton keresztül vezet az út. A lét korlátlan, kötöttségek nélküli megismerése a századfordulós esztétikában nem példa nélkül álló módon⁷⁷ a költészetet magától értetődően irányította a szubjektumról alkotható konvencionális igazságok elvetésén át az élet közvetlen meg tapasztalása általi újfajta érzések, „jajok” megfogalmazása felé. A narkotikumok jelentette mámoros feloldódás, a tér- és időbeli korlátokon túli én- és világtapasztalat⁷⁸ frissíti fel a költői nyelvet és fordítva: a líra avatja művészetté az életet.⁷⁹ Innen már könnyebben belátható, miért éppen az Élet és a Költészet fogalmainak egymást magyarázó összefonódottságával választott Ady Földessynek a Kaján titkát firtató kérdésére. A Nietzsche útmutatása jegyében önmaga szabályait követő művész az ember rejtett lényegéhez férkőzhet hozzá, ez azonban nem történhet meg anélkül, hogy, miként Zarathustra mondja, „hamuvá ne válna előbb”.⁸⁰ A szubjektív lírikusból e költői „torna” során egyfajta dionüszoszi figurává átlényegülő beszélőt színre vivő versben a költészet valóban mint az ember egyedüli metafizikai tevékenysége ismerhető fel, mely által az én képes önnön határain túllépni, és mintegy szubjektumból objektummá, a szónak eredeti, látnok értelmében médiummá válva elérhetővé lesz számára a tapasztalati valóság látszat-világán túl az élet teljessége, Nietzsche szavaival, a „ténylegesen létező”. A művészi öntudatra ébredés azonban, ami nem független a sajáttól való elidegenedés élményétől, Adynál, ahogy említettük korábban, jelzetten nem a költői örökség totális felszámolásával jár együtt. Más versekhez hasonlóan *Az ős Kaján* sem a nemzeti-kulturális identitást eltörölő erőként viszi színre az idegen szellemi áramlatok termékenyítő hatását. Annál is inkább, mivel itt éppenséggel a tradíció jegyeit őrző Kaján tűnik fel az önmagától, saját múltjától eltávolodott, öltözkéiben is egy másik kultúra jegyeit magára erőltető „zsakettes” én számára egyfajta önmeghasonlás forrásaként, mintegy arra figyelmeztetve, hogy

⁷⁶ „Ezek a versek az érzés drámái, a belső rettenetek új jai s ezekből nem lehet se népdalt, se egyéb-fajta kipróbált melódiát csinálni: ezek új muzsikát követelnek, Ady-muzsikát.” Vö. *AEÖPM X*, 253.

⁷⁷ A hétköznapi érzékelést felértékelő (ópium)mámoros állapotról ekképp ír Csáth Géza *Ópium* című szövegében. „Ekkor ismerjük meg az élet mély értelmét, és világosak lesznek előttünk a homályok és sötétségek. A hangok, mint finom és üde leányajkak, csókolják végig a testünket. A színek és vonalak új, ősi tiszta természetükben rezegnek agyunkban és a gerincünkben. És most, hogy *nem hasonlítanak többé* azokhoz a színekhez és vonalakhoz, amelyeket szemeink láttak: megmutatják nekünk a formákban rejlő nagy titkokat.” Csáth Géza, *Ópium* = *Uő, A varázsló halála*, Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1982, 191.

⁷⁸ Vö. Baudelaire, *i. m.*, 528.

⁷⁹ Művészet és élet szoros kapcsolatát mutatja a nietzschei művész-metafizika híres tézise is: „a világ csakis *esztétikai jelenségként* nyeri el örök igazolását” (kiem. az eredetiben). *Uő, A tragédia születése*, 63. Ismeretes, Nietzsche 1886-os *Önkritikájában* kifejtette, ifjúkori művével az alapvetően *életellenességet* tanúsító (s ennek jegyében „minden művészetet a hazugság birodalmába utaló”) keresztényi etikát felülíró „művész-istent” kereste, aki képes az élet „esszenciálisan” nem morális kifejeződésében az életöröm páratlan energiáit felfogni. *Uo.* 5–24.

⁸⁰ Nietzsche, *Így szólott Zarathustra*, 75.

a nyugat vágyott idegensége is egyhamar az identitás elidegenedésébe képes átfordulni.⁸¹ Ezzel együtt (a Kaján anakronisztikus megjelenését látva) magától értetődően a múlt átsajátíthatósága sem jelentheti a megújulás lehetőségét, így a vers fő tétjének tekinthető művészi önazonossá válás – ami sosem jár végül az önmegtalálás örömtáncával⁸² – és egyszersmind a létrejövés és a megsemmisülés körforgását, azaz a lét tragikus megismerését lehetővé tevő művészet létrejötte a létezés két szélső pólusának (múlt-jövő, mámor-önreflexió, dinamizmus-nyugalom, ritmus-dallam) együttes energiájából jöhet csak létre.

Összegezve, a fenti elemzés azt igyekezett megmutatni, miként vezeti el *Az ős Kaján* beszélőjét az individualitását megrögzötten őrző, külsejében is parodisztikus művész-figurából a letargián és a „csömörön” át a szubjektivitás közvetlen tapasztalati valóságának felszámolása, pontosabban felfüggesztése az élet valódi intenzitásélményének felismeréséig; annak befogadásáig, ami a dionüszoszi mámorral, az önfeledéssel elérhető művészi tartomány alapját képezi. Ennek az útnak a végén, az utolsó szakaszban pedig már azt a *látnokká* vált művészt látjuk, aki saját érzékszervei jelentette korlátain túljutva énjét immár mint az örök létezés *tükörképét* ábrázolja, melyen át egészen a dolgok lényegéig látni: az asztal alá bukó figura cselekvőből öntudatát veszített dermedt testté rögzül, mintegy saját szenvedése árán válva – mások számára szemlélhető – teremtető alkotóvá. Benne tehát már nem az én, hanem a fájdalomból és gyönyörből kevert, életet és halált egymásba forrasztó⁸³ dionüszoszi ekstázis szóval meg, mely tehát nem a kicsapongást emeli rangra, hanem ami „az újjászületés, a halhatatlanság vágyának”⁸⁴ ad hangot. Mintha „kimondván az »én« szócskát, önmagáról beszélne, e látszat minket már nem ejthet tévedésbe [...] Csak mikor a művészi nemzés aktusa során a génusz a világnak ezzel az ős-művészetével összeforr, akkor tud csak meg valamit az örökké egylényegű művészetéről; mert ebben az állapotában ő most csodálatosképpen olyan, mint az a mesebeli szörny, aki megfordítja a szemét, és önmagát nézheti; most egyszerre szubjektum és objektum, egy személyben költő, színész és néző.”⁸⁵ *Az ős Kaján* vállaltan útkereső vers: a művészi (ön)kifejezés legitimé, a romantika után ismételten funkcionálissá tételének, egy újfajta esztétika érvényességének olyan tudatos megalapozása, melyhez aligha van fogható a századforduló utáni magyar lírában.

⁸¹ A művészetek előrehaladására nézve termékeny feszültségével is magyarázható, hogy a Kaján kelet-nyugat irányú mozgást végez, „pogány tornákat” is csak ott, vagyis nyugaton érdemes tartani, ahol tehát annak fordítottjával való találkozás történhet meg.

⁸² Sloterdijk, *i. m.*, 72.

⁸³ Halász Előd, *Nietzsche és Ady*, Ictus, Budapest, 1995, 119.

⁸⁴ Smitmans-Vajda, *i. m.*, 60.

⁸⁵ Nietzsche, *A tragédia születése*, 59–63.