

Kabdebó Lóránt

**Adalékok a dialogikus poétikai gyakorlat előtörténetéhez  
(Yeats, Rilke és Pound egy-egy verse alapján)**

Margináliába: A tanulmány megjelent a *Literatura* 1991. 3. számában, 248--272.; angolul *Ont he Borderline of Nineteenth and Twentieth Century Poetic Discourses: The Appearance of the Dialogical Poetic Paradigm* címmel a *Neohelicon* XXI/1. számában, 1994. 61--83.; könyvben: Kabdebó Lóránt: *Vers és próza a modernség második hullámában*, Argumentum, Budapest, 1996. 20--43.

A véletlen figyelmem körébe vont néhány verset: valamilyen kapcsolatba hozhatók a költővel, akinek pályáját követve leírhattam a dialogikus poétikai gyakorlat megjelenését a húszas évek végén a magyar lírában. A hangnemi egységet megkívánó, a mondat-ítélet azonosságot kétségbevonhatatlan tényként kezelő, monológ típusú, hagyomány szentesítette versbeszéd ellenében nálunk Szabó Lőrinc alkalmazza elsőként az önértelmezést »körülbeszélésben« megvalósító, önmagát valamely másikkal valamiről folytatott beszéddel kifejező, a szövegben mindig is meglévő poétikai dialogicitást előhozó és kiemelő -- sőt versszervező erővé avató -- lírai beszédmodot<sup>1</sup>.

A versek kiváltották a kérdést: ma érvényes poétikai horizontról tekintve milyen viszony tételezhető fel korábban keletkezett versek és a huszadik század (egyik) jellegzetes versbeszéde között; és egyben példázhatják: hogyan válhat fordítás vagy valamely feltűnő motívumbéli

---

<sup>1</sup> A dialogikus poétikai gyakorlat megjelenését a magyar költészetben *Költészetbéli paradigmaváltás a húszas évek második felében* című tanulmányomban írtam le (*Literatura*, 1991. 3. 248--272), valamint könyvben: »*A magyar költészet az én nyelvemen beszél*« (*A kései Nyugat-líra összegeződése Szabó Lőrinc költészetében*). Argumentum, Bp., 1992., második, változatlan kiadása, ui. 1996.

összecsengetés a maga különleges (poétikai) megoldásával a szakirodalmi érvényességű értelmezés részévé -- kiváltójává és akár meghatározójává is.

A kiválasztott versek eltérő kultúrkörök különböző években keletkezett reprezentáns alkotásai, egymás közötti hasonlóságuk formálisan annyi, hogy mindegyik személyeket bemutató lírai mű, keletkezési idejük pedig a század első két évtizedére esik. De ha létezik és leírható váltás a tizenkilencedik és a huszadik századi vers között, bennük és általuk a jelölhetőségnek valamifajta megjelenésére vélek felfigyelni. A tematika, az elbeszélés még a múlt századba köti a verseket (esetleg csak azzal, hogy vitatkoznak vele), ugyanakkor bennük olyan motívumok jelennek meg, amelyek a szövegben kifejezetten már huszadik századi érvényességű poétikai eseményeket váltanak ki. A lírapoétika ma autentikusnak feltűnő horizontjáról tekintve számomra ezek, a saját kultúrkörükben akkor talán véletlen, talán rejtőzködő események kapnak hangsúlyt.

\*\*\*

Elsőként W. B. Yeats 1918-ban keletkezett, politikai jellegzetessége okán világismertségű versét említeném<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> A vers Yeatsnek az 1919-ben kiadott *The Wild Swans at Coole* című kötetében jelent meg; hőse Robert Gregory ír repülő őrnagy, Lady Gregory -- Yeats eszmetársa -- egyetlen gyermeke, akit tévedésből egy szövetséges olasz pilóta lőtt le 1918. januárjában az itáliai front fölött. Yeats az *In Memory of Major Robert Gregory* című hosszabb versében gyászolja meg.

SZABÓ Lőrinc a verset 1947. szeptember 14-én fordítja, miután befejezte önéletrajzi témájú lírai életmeditációját, amelyben hasonló tematikai-beszédmódbeli problémákkal került szembe: a történelmileg problematikusá vált élet »kiüresedése« ellenében a műalkotásban »élvezetből« megalkotott autentikus élet, »az elképzelt halál«-al kiteljesedő élet képlete a Szabó Lőrinc-i művet is meghatározó tényezők.

Ír repülő a halálát jósolja

Tudom, fent a felhők fölött  
egyszer elér a végzetem;

*An Irish Airman foresees his Death*

I know that I shall meet my fate  
Somewhere among the clouds above;  
Those that I fight I do not hate,  
Those that I guard I do not love;  
My country is Kiltartan Cross,  
My countrymen Kiltartan's poor,  
No likely end could bring them loss  
Or leave them happier than before.  
Nor law, nor duty bade me fight,  
Nor public men, nor cheering crowds,  
A lonely impulse of delight  
Drove to this tumult in the clouds;  
I balanced all, brought all to mind,  
The years to come seemed waste of breath,  
A waste of breath the years behind

---

nem bántott, akit üldözök,  
akit védek, nem szeretem;  
az én hazám: Kiltartan Cross,  
népem: földünk szegényei,  
őket a vég, ha jó, ha rossz,  
nem sujtja s nem emelheti.  
Nem törvény, szónok, taps, tömeg,  
s nem kötelesség, a szivé,  
egyszerűen az élvezet  
hozott e dult felhők közé;  
mérlegeltem, mi volt s mi lesz,  
és úgy láttam, mindegy mi vár:  
egyensúlyban tartja üres  
életem az üres halál.

A magyar változatot az 1948-as *Örök barátaink*-beli helykímélő párhuzamos tördelés félreértéseként mindenütt tévesen két versszakban közlik.

In balance with this life, this death.

Az új- (mások szerint:) posztromantikusként, szimbolistaként sőt realiztikusként is számon tartott költő<sup>3</sup> verse a tizenkilencedik századi politikai etika kulcsszavaiból épül: fate, hate, love, my country, my countrymen, poor, law, duty, public men, cheering crowds. Poétikailag nem változtat ezen, hogy mindezek tagadott helyzetbe kerülnek a szövegben. Akár egy Thomas Moore verset is építhetnénk a panelekből. Ebből következően a hagyományos retorikus fordulatokkal, parallel szerkezetekkel épített, érvelő jellegű, monologikus szerkesztésű költemény első tíz sorát nemcsak a talán legkitűnőbb magyar fordító, Szabó Lőrinc oldja meg sikerrel, de még kezdő fordító, sőt egyetemi órán gyakorló diákok is némi fésületlenséggel, de szerencsés megoldásokkal adták vissza<sup>4</sup>. Tehették, hiszen a szabadságharcos gyászversnek nagy hagyománya, versbeszéd-modora van nemcsak az ír, de a Közép-Európai költészetben is.

Hogy több, hogy más is lenne ez a vers, mint egy romantikus hangszerelésű nemzeti gyászvers, az újabb poétikai szakirodalom éppúgy felhívhatta figyelmemet, mint Kurdi Mária fordításelemzése, amelyben a záró hat sor magyar megszólaltatásában bekövetkezett fordítói kudarcokra

---

<sup>3</sup> RÁBA György *A szép hűtlenek (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai)* című könyvében (Akadémiai, Bp., 1969.) „a századelő nagy újromantikusa”-ként említi (321. ill. 340.); egy 1990-ben Londonban kiadott *Selected Poetry* élén a költő egyik monográfiája, A. Norman JEFFARES így jellemzi: „Though never abandoning symbolism, Yeats's later poetry became increasingly hard-edged and realistic.” (Pan Books in association with Macmillan). Jahan RAMAZANI könyvében Yeats műfajelméleti vizsgálatát a romantikus angol elégiával való egybevetéssel végzi, ő írja le a „post-Romantic” meghatározást (*Yeats & the Poetry of Death -- elegy, self-elegy, and the sublime*. Yale University Press, New Haven & London, 1990.)

<sup>4</sup> A továbbiakban ezek közül a fordítások közül idézni is fogok: rendelkezésemre bocsátotta KAPPANYOS András diákkori fordítás-kísérletét, valamint MÉHES Károly a maga megoldását, és egyetemi műfordítói szemináriumi tanítványai gyakorlatát, amelyek közül a VARGA Éváé a legsikerültebb.

hívta fel figyelmemet<sup>5</sup>. Szabó Lőrinc egyik sora például imígyen hangzik: „egyszerűen az élvezet / hozott e dult felhők közé” -- nála szokatlan módszert alkalmazva. Az angol eredetiben nem szereplő „egyszerűen” kifejezés indulatszó-szerű beiktatása tematikai jellegű elhárító gesztussal az egész verset természetes mozdulattal egy másik horizontra emeli. Vajon van-e fedezete ennek az önkénynek az eredeti versben: a tematikailag megformált identitászavar előkészíthetett-e a költeményen belül valamilyen hangnembéli dialogicitást is, amely a fordítót a század közepéről visszatekintve felhatalmazhatta a magyar szövegbe bevezetett tematikai szabadosságra?

A szakirodalom -- más kérdésekre válaszoltában -- az általam felvetett kérdést illetően csak a mozaikokat jelzi: még az a tanulmány, amelyik leírja a költemény tematikai és poétikai jellegzetességeinek dialogizáltságát, az sem utal a poétikai szerkesztettség ilyen jellegére<sup>6</sup>. Így a mozaikokból kiindulva kell feltennem kérdéseket, amelyek bevilágíthatnak a keresett versgyakorlat előtörténetébe.

Kiindulásul Deane, a tematikai és poétikai jellegzetességek dialogizáltságára figyelmeztető megállapítását választom, keresem azt a motívumot, amely megbonthatja a múlt századi tematika és poétika harmonizálását, nyitottá téve a verset a huszadik század problémáinak befogadására.

Azt nem gondolom, hogy a harci technika változásával elsők közt Yeatsnél versbe szervülő repülő események megjelenése bármit is

---

<sup>5</sup> Lásd a már idézett RAMAZANI mellett: Patrick J. KEANE: *Yeats's interactions with tradition*. University of Missouri Press, Columbia, 1987.; Seamus DEANE: »*The Second Coming*«: *Coming Second; Coming in a Second*. In: *Irish University Review*, 1992. Spring-Summer (Vol. 22. no. 1.); KURDI Mária: *Szabó Lőrinc Yeats-fordításai* (Irodalomtörténet, 1993. 4. sz. 802--846.; jelen dolgozat ír vonatkozású utalásaira szintén ő hívta fel figyelmemet).

<sup>6</sup> „From 1910 onwards, Yeats remained loyal to double narrative that generated conflict and regenerated energy in his poems. One was the narrative of revival, especially associated with Ireland and the occult; the other was the narrative of degeneration, especially associated with the modern world and science.” (Seamus DEANE: i.h. 99.)

változtatott a gyászselégia szerveződésén. Csak ellenpéldaként jegyzem meg, hogy Radnóti Miklós két »repülő« versében<sup>7</sup> még a *második* világháború idején is (bárha keresetten) a hagyományos (klasszicizáló illetőleg romantikus) versbeszédet alkalmazza.

Nem hiszem azt sem, hogy a költemény tulajdonképpeni politikai aktualitása okozott volna a magyarok számára fordítói nehézséget: az idegen nemzet érdekéért harcba és halálba kényszerített ember sorsképlete. Mert ez sem ismeretlen költői-politikai képlet Közép-Európában: Yeats az angol érdekért kényszerűen harcoló *ír* embert sirató panaszával egy időben a korszak politikailag is meghatározó magyar költője, Ady Endre hasonló módon személyesíti meg verseiben a Monarchia érdekeiért pusztuló *magyar* embert.

Persze kérdés, hogy Szabó Lőrinc fordításának »elrugaszkodó« megoldása is (szinte Deane megállapítását előlegezve) nem éppen a tematikai és poétikai megformálás dialogizáltságát magyarázza-e. Mert elképzelhető, hogy éppen arra figyelmeztet ezzel a hangsúllyal, hogy szétvált a »közösségi« és a »személyes« ember: a hagyományos »nemzeti« témában valami más, ezúttal a személyiséget érinthető frusztráció is megjelent.

Amire a fordító megoldását építheti: „A lonely impulse of delight” nietzschei utalása kioldja a tizenkilencedik századi jellegű verset a tizenkilencedik századi uralkodó eszmékből. Szabó Lőrinc fordítása ezt, az ő költészetével is olyannyira rokon dialógus-helyzetet emeli ki a versből: a közösségi meghatározottságból következő identitászavart szembesíti a személyiség egyéni mérlegelésen alapuló szabadsággesztusával.

Dialógusról beszélünk és *nem választásról*, mert Yeats versében a grammatikai-retorikai parallel szerkesztettség segítségével a tizenkilencedik századi jelleggel definiált identitászavar sajátosan huszadik századi versszemléleti kiegyensúlyozottságba épül; a tematikai megoldatlanság ugyanis egyfajta »személytelen«-ségbe ágyazottan jelenik

---

<sup>7</sup> *Második ecloga*, 1941. április 27.; *Nem tudhatom...* 1944. január 17.; Radnóti esetében a pilóta szintén személyes, laza baráti köréhez tartozó ismerős: Ádám László repülőstiszt (Baróti Dezső szíves közlése).

meg<sup>8</sup>, és ez ugyanazon tények többfajta horizontról való egyszerre megközelítését teszi lehetővé.

„Those that I fight I do not hate, / Those that I guard I do not love;”. Az angol eredeti e két sorban válik a fordításban a fordító legjellegzetesebb »saját« versévé („nem bántott, akit üldözök, / akit védek, nem szeretem;”). Mindkét szöveg, az angol és a magyar is bárha igazolhatja a bevett irodalomtörténeti sablont is, amely mindkét költőt szóhasználata, grammatikai-retorikai fordulatai okán még múlt századi jellegűnek is érzi; de ugyanez a szöveg egyben a huszadik századi líra talán legjellemzőbb szemléleti sajátságát is érzékelteti: a szöveg kioldását az egyértelműségből. Az ellentmondásos politikai aktualitás hagyományos megverselése így a szemléletben egyben az ellentétek olyan kiegyensúlyozottságát hozza a versbe, amely éppen a felszakadó ellentétek dialogicitásában ölt testet. A történetben magában is benne van az ellentét, úgyhogy a hagyományos formálás is hordozza az ebből következő bizonytalanságot; de a történetből kiemelhető szöveg ezt a bizonytalanságot mint a versbeszéd *szemléleti* meghatározóját létállapotként tételezteti fel.

Kérdés, a szemléletben megjelenő dialógus a versbeszédbe is szervült-e. Magam a versbeszédben *hangnembéli* különböztetésre is ráismerni vélek, amely a tizenkettedik sorral következik be: „Drove to this tumult in the clouds;”. A „tumult” szó versbéli elhelyezésétől kezdődően érzem elkövetkezettnek az egész versre kisugárzó hangnembéli többértelműség jelenlétét. Gyanúmat erősítheti, hogy a fordítók számára is innentől válik problematikusá a vers: »egyszerűen« megkerülik a szó bevonását, pótmegoldásként tulajdonságjelzővel vélik helyettesíthetni, egyértelműsíténeket, és mindezzel egyben direkt módon az „ég”, illetőleg a „felhők” kivételes állapotára is utalnak; fordítóként nem tudván mit kezdeni a szöveg dialogicitásával, körülírják az érzékelt poétikai eseményt<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> A szót a SZABÓ Lőrinc-i használat értelmében véve: lásd *Személytelen* című versét.

<sup>9</sup> SZABÓ Lőrinc fordításának az MTA Könyvtára kéziratárában őrzött fogalmazványán (Ms.4657/473.sz.) még birtokosjelzős megoldás is szerepel: „a

A vers a helyhatározói viszony kijelölésével a „tumult” szót egyértelműen eltávoztatja a „felhők” által megjelenített természeti környezettől: nem annak része, csak benne foglal helyet. Ellentétben e szónak a tizenkilencedik század reprezentatív romantikus versében, az *Ode to the West Wind* címűben való birtokos jelzővel való mondatba építettségével („The tumult of thy mighty harmonies”)<sup>10</sup>. Yeats versében kiiktatja a birtokos összekapcsoltságot: a „tumult” önállósultan, idegen elemként helyeződik el „in the clouds”.

Ez az idegen elem a folyamatosan elbeszélte történet szintjén maga a felhők közt zajló ütközet, de ez egyben a vers összes ellentmondását sűrítő belső, tudati esemény jelölése is lehet: centrum, amely a cselekménynek éppúgy súlypontja, mint a versben zajló tudati eseményeknek. Ezáltal a versben a hangnembéli kettősség megjelenhet: a „tumult” egyszerre külső és belső jelenség a szó értelmezhetősége szerint – „a disorderly commotion or disturbance; tempestuous act, as an uprising” (zilált háborgás vagy zűrzavar; viharos cselekedet, mint a forradalmi felkelés), és/vagy „agitation of the mind or emotions” (szellemi vagy érzelmi felkavarodás)<sup>11</sup>. Visszautal tehát a romantikus verskezdesre, amely szerint a vers szereplője: „I shall meet my fate / Somewhere among the clouds above”; de utalhat arra a belső „disorderly commotion or disturbance”-re is, amely a hős belsejében jelentkezik.

---

felhők viharába csak / a szórakozás vágya vitt”; azután: „a tolongó felhők közé”; a végleges: „dult felhők”. KAPPANYOS Andrásnál: „Egy lobbanásnyi élvezet / Dobott e füstös égre fel;”, MÉHEZ Károlynál: „Csakis a puszta élvezet / Üzött e bős felhőkbe föl.”, VARGA Évánál: „Csak az élvezet magányos karja / Vitt s várt gomolygó felhők öle.”

<sup>10</sup> SZABÓ Lőrinc fordításában elhagyja a szót: „roppant dallamod”-at említ csak; TÓTH Árpád hasonlóan csak „vad zenéd”-et ír.

<sup>11</sup> Az értelmezést *The Heritage Illustrated Dictionary of the English Language* (ed: William MORRIS, Boston-|New York, 1973.) 1381. lapjáról vettem. A »tumult« szónak *belső* »felbolydulás« és/vagy »megzavarodás« értelemben való használatát lásd Brian FRIEL ír drámaíró 1979-ben keletkezett drámájában, a *Faith Healer* (Csodadoktor) címűben, ahol egy idegileg kimerült nő mondja: »Now I want that man to come [...] and put his white hands on my face and still this tumult inside me«.



Ez a kettősség jelentéstani és retorikai megformáltságban a záró négy sorban teljesebbé válik. Az *élet* értelmezését a vers ugyan tizenkilencedik századi fogalomhasználattal adja, de a huszadik századi jellemzés előérzékelésére is felfigyelhetek. Benne van a történet elbeszélés hagyományos minőségi különböztetése: a történésben résztvehetés szempontjából való értékelés, amely az emberi létezés az élő és halott létformára különíti el („In balance with this life, this death”); ugyanakkor már mindkét létforma tartalmaként a kiüresedettséget jelöli meg („waste of breath”). Belehozva így módon a romantikus történetbe magának a *történetnek* a nullifikálását. És teszi ezt egy bibliai kifejezés ismételt alkalmazásával, amelyet mind a romantika, mind a huszadik század kedvel<sup>12</sup>.

Vélelmemet erősítheti, hogy Yeatsszel szinte egyidőben -- természetesen nem az ír paradox helyzetből kiindulva, mégis minden (hősből áldozattá lényegtelenedő) katonára vonatkoztatható háborús történetben --, hasonló retorikus szövegkörnyezetben az ekkor még Yeats baráti köréhez számító Pound a *Mauberry*-ben hasonló versbeszéddel nullifikálja a történelem idejétmúlt romantikáját:

Daring as never before, wastage as never before.  
Young blood and high blood,  
fair cheeks, and fine bodies;<sup>13</sup>

A fogalomértékű, hangsúlyos szóhasználat („waste”, „wastage”) a két, konkrét történelemmel szembesítő versben alig előzi meg a század

---

<sup>12</sup> A »waste of breath« közkeletű mai angol kifejezésnek (az Ország-h-szótár a "falra borsót hány" magyar kifejezéssel egyenértékűsíti) a *Prédikátor könyve*-béli »vanity of vanities« (vanitatum vanitas) kifejezéssel való összefüggését Patrick J. KEANE könyvében e vers elemzésekor veti fel. i.k. 249.

<sup>13</sup> KAPPANYOS András különben kitűnő fordítása a Pound-versből éppen ennek a szónak a bevitelét hagyja el:

Bátran, mint soha még, haltak, mint soha még.  
Ifjú vér és dicső vér,  
kedves arcok és remek testek;

költészetének méltán egyik reprezentálásává váló alkotását, a (poundi-) elioti *The Waste Landet*, ahol a szóhasználat nemcsak a konkrét történelem, de a létezés egészének jellemzését is szolgálja.

A kettős-értelmű fogalomhasználat a retorizált parallel-szerkesztés segítségével Yeats versében azután elrendeződik a klasszikus modernség centrális elvének szellemében: „I balanced all”. Mintegy a halál előtti egybelátása ez az életnek. A hős létmódja „in balance” lesz, és ennek megfelelően a költő az életet -- a jelen mint tengely körül -- felosztja: „The years to come” és „the years behind”. Az élet-halál kettősség illetőleg az előrefutás és múltatkeresés kiegyensúlyozása ismételten hangnembéli dialógust produkál: a romantikus és a huszadik századi beszédmód szembesítését. Egymással felel az anaforásan szerepeltetett *balance* szó kétféle használata: egyrészt a cselekvésben résztvevő hős heroikus akarati ténykedését hangsúlyozza egy etikai célzattal megírt hagyományos versben („I balanced”); másrészt egy belső, tudati „disorderly” léthelyzetet teremt, amely már huszadik századi vershelyzetek értelmében adja meg az embernek a létével való autentikus találkozás esélyét („In balance”).

Így kapcsolódik a „tumult” kétféle értelmezési lehetősége a vers zárásának hangnemi dialogicitásával. Ami a vers folyamatosságában a címbe megjelölt halál romantikus történetéhez vezet, az a záró sorok szerkesztettsége révén -- éppen a történéstől elválasztottan -- az embernek az önmaga létezésével való találkozás felvilágosító, „gyönyörített”<sup>14</sup> pillanatát is adhatja: „A lonely impulse of delight / Drove to this tumult”.

A költemény tematikai megépítettsége tehát kiválthatta a Szabó Lőrinc által megérezett, és a fordítás szabadosságában jelzett hangnembéli dialógust. A vers szemléleti hálóját az ellentétébe forduló romantikus hősképzet adja. A versbeszédbe ékelődő elemek ugyanakkor a háló szövedékének »fölfelését« eredményezik, felkészíthetnek a huszadik századi létszemlélet poétikai fogadására.

---

<sup>14</sup> A metaforát SZABÓ Lőrinc használja egyszerre érzéki és filozófiai értelemben: s a szerelem is csak párhuzamosság, testek és lelkek kettős rohanása, mely csak a gyönyörített képzeletben egyesül egy halálos végtelenben.

Ez pedig ebben az esetben a vers műfaji sajátóságaként jelentkezik. Ramazani -- követve M. H. Abrams a nagy romantikus lírikusokat leíró munkáját<sup>15</sup> -- műfajelméletileg elkülöníti a drámai és lírai tragédiát, az utóbbit a költői gondolkozásban a halállal való szembesülés alkalmaként definiálva<sup>16</sup>; az ímígyen leírható, Yeats verseire alkalmazható lírai monológ legfényesebb példajaként éppen az ír pilóta halálát gyászoló verset idézi. Ezáltal a vers történetét a heideggeri „szemben a halállal” szemlélettel hozva párhuzamba<sup>17</sup>.

Csak hogy ílymódon Ramazani továbbra is a *monológot* hangsúlyozza, legfeljebb egy hagyományos és hasznosság-elvű tematikát kicserél egy másik, a személyiségre vonatkozatható, egzisztenciálfilozófiai koncepcióval: okfejtése a *tematikán belül* marad. A magam kérdése ezzel szemben az, hogy ez, a tematikailag leírt másság megjelenik-e a vers poétikai horizontján; a monológ megmarad-e a tizenkilencedik századi hagyomány értelmében alkalomnak valamely tétel végiggondolására (most mindegy: hazafias-politikai vagy filozófiai szinten), avagy a szövegben magában is megteremtődik a dialogikus poétikai helyzet.

---

<sup>15</sup> M. H. ABRAMS: *The mirror and lamp*, Oxford, University Press, 1953. valamint *Natural supernaturalism*, New York, 1971.

<sup>16</sup> „If dramatic tragedy leads characters to an encounter with the external forces that destroy them, lyric tragedy internalizes this process by leading the poetic mind to a heroic reflection on death. Empirically, there can be no such thing as internalized tragedy, since the poet does not »die« but only encounters an obstacle troped as death and then quests onward. But in their phenomenological structure, the poems of tragic joy are staged as imaginative encounters with death, meditations at the brink of catastrophe.” (Jahan RAMAZANI: i.k. 84.)

<sup>17</sup> „A modern and unmystified Othello, the tragic speaker of the poem reviews his life from the privileged vantage point of its final moments. Heidegger's »being|towards|death« so closely approximates Yeats's understanding of the tragic here that we might say the speaker encounters his death with anticipatory resoluteness (*Entschlossenheit*) as the everyday withdraws from view, its morality and purposes reduced to anonymous crowds. The airman affirms this intense life of death as his chosen fate and freedom.” (Jahan RAMAZANI: i.k. 85.)

A gyászköltemény történése: egy ember monológjában összerakja egy élet töredékeiből a torzóként záruló *teljes* életet; azaz a költő a halott pilótával elmondhatja halála pillanatában személyes választásának monológját. De ha elfogadom a már megidézett Heidegger alapján, hogy „a másikat *lenni* én sohasem tudom”<sup>18</sup>, akkor a vers szövege és fiktív hőse közötti azonosság a *művön belül* megbomlik: lényegi dialógus keletkezik a hősi történet és az autentikus életről alakított meditáció beszédmódja között.

Ebben az esetben pedig a vers megteremti „azt a lehetőséget, hogy az ittlétet létének sajátlagosságában, autenticitásában ragadjuk meg”<sup>19</sup>. A pilóta halállal zárult, fiktív monológban előadott története egyben az idővel való autentikus találkozás eseményének poétikai alkalma: „az ittlét önmagában hordozza azt a lehetőséget, hogy a halállal mint önmaga legvégső lehetőségével összezáruljon”, mert „az elmúláshoz való előrefutás” által „látható lesz maga az ittlét a saját mikéntjében.[...] Előrefutni az elmúláshoz annyi, mint nekifutni a legvégső lehetőségnek; s amennyiben ez a »nekifutás« komoly, úgy az ittlét ezen futás folyamán visszavetetik önmaga még-ittlétébe.”<sup>20</sup>

Ugyanaz a szöveg egyszerre alkalom a vissza-fordíthatatlanságnak, a mindennapok rossz jelenének, a természeti időben bekövetkező

---

<sup>18</sup> Martin HEIDEGGER, *Der Begriff der Zeit*, Vortrag vor der Marburger Theologenschaft Juli 1924.; Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1989. 16.: „den Anderen *bin* ich nie”; magyarul: *Az idő fogalma*, ford. Fehér M. István, Bp. 1992. 38., a továbbiakban is ezt a fordítást idézem.

<sup>19</sup> Martin HEIDEGGER: i. k.: 37.; németül: i. k. 15.: „wir gerade in dem Nicht- ausweichen vor der Verlegenheit uns in die Möglichkeit bringen, das *Dasein in der Eigentlichkeit seines Seins* zu ergreifen.”

<sup>20</sup> Martin HEIDEGGER: i. k. 38., 40.; németül: i. k. 16., 18.: „Das Dasein hat in sich selbst die Möglichkeit, sich mit seinem Tod zusammenzufinden als der äußersten Möglichkeit seiner selbst.[...] Sofern das Vorlaufen zu dem Vorbei dieses im Wie der Jeweiligkeit festhält, wird das Dasein selbst sichtbar in seinem Wie. Das Vorlaufen zu dem Vorbei ist das Anlaufen des Daseins gegen seine äußerste Möglichkeit; und sofern dieses »Anlaufen gegen« ernst ist, wird es in diesem Laufen zurückgeworfen in das Noch-dasein seiner selbst.”

töredékké válásnak, és a „most-pontokra” való egyneműsítettségnek<sup>21</sup> a bemutatására; és az „autentikus idő” átélésére, amikor az előrefutás jövőiségében válhat az ittlét önmagává: „az ittlét [...] az előrefutásban lesz láthatóvá saját egyedüli sorsának egyedüli egyszerűségeként, itt és mostjaként, a maga egyedüli elmúlásának lehetőségében”<sup>22</sup>. Ebben a „delightful” pillanatban mentesülhet a történetben, a rossz jelenben szereplő az identitászavart megteremtő helyzetektől: „Összeomlik minden fecsegés, s mindaz, ami körül a fecsegés forog; összeomlik minden nyughatatlanság és serénykedés, minden lárma és lótás-futás.”<sup>23</sup> A versben a címben is kiemelt halállal való szembesülés individualizációja kétarcú: a monológ pilótája, éppen a romantikus identitászavar következtében még „ki-vételes” sorsú is<sup>24</sup>; míg történetének a versbeemelése egyben „úgy individualizál, hogy mindenkit egyenlővé tesz”<sup>25</sup>. Azaz a halált felfoghatom mint a körülmények közül való „ki-válás” esetlegességét, de a vers grammatikailag és hangnemi megformált szövegét olvashatom úgy is, mint amelyben „a halállal összefüggésben mindenki a mikéntbe vitetik, melyet mindenki egyforma

---

<sup>21</sup> Martin HEIDEGGER: i. k. 46-47.; németül: i. k. 23-24.: „Nicht-Umkehrbarkeit”, „die Vergangenheit der Gegenwart des Alltags”, „die Homogenisierung auf Jetztpunkte”.

<sup>22</sup> Martin HEIDEGGER: i.k.: 50.; németül: i. k. 27.: „das Dasein (...) im Vorlaufen wird es sichtbar als die einzige Diesmaligkeit seines einzigen Schicksals in der Möglichkeit seines einzigen Vorbei.”

<sup>23</sup> Martin HEIDEGGER: i. k. 41.; németül: i. k. 19.: „Alles Gerede, das, worin es sich hält, alle Unrast, alle Geschäftigkeit, aller Lärm und alles Gerenne bricht zusammen.”

<sup>24</sup> Ez az individualizáció, amelyet Heidegger nem ismer el: „sie es zu einer Individuation kommen lässt im Sinne der phantastischen Herausbildung von Ausnahmeexistenzen“ (i. k.: 27.)

<sup>25</sup> Martin HEIDEGGER: i. k. 50.; németül: i. k. 27.: „sie individuiert so, dass sie alle gleich macht.“

módon létezhet: olyan lehetőségbe, mely alól nincs ki-vétel vagy ki-tüntettség -- a mikéntbe, melyben minden, ami és micsoda porrá lesz”<sup>26</sup>.

A tragikus beszédmód önmagából kiváltja a katartikust: ezáltal felfoghatom a verset mint ki-válást az időből, de úgy is, mint amelyben (már a heideggeri értelemben) a legmegfelelőbbben lehet hozzáférni az időhöz.

A romantikus történet elbeszélésnek és a huszadik századi meditációnak ez a filozófiailag is leírható különböztetése -- persze más fogalmi megjelenítéssel -- magának Yeatsnek a maszkokról szóló elmélkedéseiben is megjelenik. John Unterecker jelzi, hogy Yeats számára a műben magában testesül meg az ember rejtett lényé és maszkja közötti küzdelem<sup>27</sup>. Yeats ebből a konfliktusból eredeztet minden emberi értéket<sup>28</sup>. Ez jelenik meg az adott versben is, megelőlegezve a későbbi mitikus versek, például a *Leda and the Swan*, valamint *The Mother of God*, *The Gyres*, vagy a *Lapis Lazuli* dialogikus versbeszédét.

A vers poétikai dialogicitásában egymást ellenpontozza-kiegészíti a történelmi és a filozófiai horizont. Olvasat kérdése, hogy melyik szólamot emelem ki, pontosabban: éppen ezt a többszólamúságot érzem a vers jellemzőjének.

\*\*\*

---

<sup>26</sup> Martin HEIDEGGER: i. k.: 50.; németül: i. k. 17. :”Im Zusammensein mit dem Tode wird jeder in das Wie gebracht, das jeder gleichmäßig sein kann; in eine Möglichkeit, bezüglich der keiner ausgezeichnet ist; in das Wie, in dem alles Was zerstäubt.”

<sup>27</sup> John UNTERECKER, *The Doctrine of the Mask*, in: *Yeats. A Collection of Critical Essays*, Ed. by John Unterecker. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J. 1963. 30.: „»Reality«, for Yeats, is neither to be found in that buried self which directs and orders a man's life nor in its Mask, the anti-self, but in the product born of their struggle.”

<sup>28</sup> W. B. YEATS, *A Vision*, Collier Books Edition, Third Printing, 1969. 13.: „It was part of their purpose to affirm that all the gains of man come from conflict with the opposite of his true being.”

A másik költemény Rainer Maria Rilke *Orpheus. Eurydike. Hermes* című verse. A valószínűleg 1904 őszén Rómában, egy háromalakos relief inspirációjára (adatait Ovidius és Vergilius feldolgozásaiból merítve) készített<sup>29</sup> a *Neue Gedichte* 1907--'8-ban publikált kettős kötetében megjelentetett, parnasszistának is nevezhető vers fordítását Szabó Lőrinc (saját dátumozása szerint) 1953. február 6. és június 14. között készíti, miután túljutott öngyilkos kedvesét gyászoló-sírató szonettjeinek sorozatán, és amikor ugyanez év kezdetével, egy új kapcsolat ihletében élete utolsó nagy alkotói korszakába lépett. Monográfiámban a fordítói kapcsolódást tematikai okkal véltem magyarázhatni: *A huszonhatodik év* szemléleti meghaladására tett kísérletként, amely épp a halál sorsszerűségét, a szétváló életek szétválasztottságát, különeműségét hangsúlyozza<sup>30</sup>. Ezt látszana igazolni a Rilke-alkotás utóbbi néhány megközelítése is; az interpretációk a szövegből az élő és a halott különböztetését hangsúlyozzák, Eurydike bemutatásának elkülönbözését:

---

<sup>29</sup> A vers keletkezésének adatait összegezi Hans Jürgen TSCHIEDEL: *Orpheus und Euridice. Ein Beitrag zum Thema: Rilke und die Antike*. In: Rüdiger GÖRNER (hrsg.): *Rainer Maria Rilke*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. 285-318.

<sup>30</sup> *Az összegezés ideje*, Szépirodalmi, Bp. 1980. 424. A fordítás feltehetően nem megrendelésre készült: 1953-ban, a fennállott kultúrpolitikai viszonyok következtében nem gondolhattak Rilke-kötet megjelentetésére, az egyetemi *Világirodalmi Antológia* (amelynek kötetei számára ekkoriban fordít --| néha előre is - - verseket Szabó Lőrinc) jóval később megjelent huszadik századi kötetében pedig ez a költemény nem szerepel; a később megjelent, 1961-es Rilke *Válogatott versei* számára Rab Zsuzsával fordíttatják le a szerkesztők a verset. De már ekkor ismert Somlyó György 1946-ban készült fordítása, tehát Szabó Lőrinc vállalkozása nem hiányt pótló. Az ekkor csak fordításokból élő, első infarktusa után még erősen betegeskedő költő tehát csak lényegi alkotói okból vállalkozhatott az általa nem is igen kedvelt költő hosszú költeményének elhúzódó fordítói munkájára. [Utóbb Hárs Ernő elbeszélte, hogy ő megmutatta Szabó Lőrincnek Rab Zsuzsa fordítását, és ez kelthette fel Szabó Lőrinc érdeklődését. Hárs Ernő: *Karmikus kapcsolatok*. In: Dobos Marianne: *Akkor is karácsony volt. Bölcsészek 1956-ról*. I és É Bt. Budapest, 2004. 192—193.],

„non-individualized” (Charles Segal), „Unpersönlichkeit” (Hans Jürgen Tschiedel)<sup>31</sup>.

Lehetséges tehát, hogy az önéletrajzi ihletettségu gyász leküzdésére erősítőül választotta volna a magyar költő ezt a műalkotások-ihlette parnasszista alkotói helyzetben született verset, amely egyfajta beletörődést is sugall a természet hagyományos rendjébe: hiába lázad az ember, sem Isten, sem a költő nem tehet ellene semmit?

Csakhogy *A huszonhatodik év* kései darabjai és az 1953 őszén keletkezett, a halott emlékéhez is kötődő újabb szerelmes szonettek<sup>32</sup> másfajta kérdéseket is feszegetnek: mennyiben lehet részese a halott a túlélés rendjének; illetőleg a »dal«, a műalkotás mennyiben válhat a halottság létformájává; sőt a költő és a dal egymástól való szétváltsága is megjelenik, mint poétikai probléma.

Annál is inkább fordíthatom efelé -- a műfordítás által irányított -- figyelmemet, mert nemrégiben Kulcsár Szabó Ernő is efelé nyitotta meg a vers értelmezési horizontját<sup>33</sup>. Vizsgálódása az élő és halott léttartomány szétválasztottságának a grammatikai-beszédmódbeli különbségét érzékeli. Elemzésében mindez Eurydike versbeemeléseinek leírásával válik nyilvánvalóvá. Amennyiben pedig nem tematikai, hanem beszédmódbeli kérdés az élő és halott léttartomány különböztetése, a vers elmozdul az élet-halál biográfiai jellegű problematikájától: a versbeszéd dialogicitása, a költő és a dal viszonya kerülhet az értelmezés centrumába. A jelzett tanulmány a grammatikai-versbeszédmódbeli vizsgálat szempontjából egyetlen versszak-mondatot választott ki, az Eurydike különböző létállapotait tematikailag is kiemelten szembesítő versrészletet:

---

<sup>31</sup> Charles SEGAL: *Rilke's Sonnets to Orpheus and the Orphic Tradition*. Literatur in Wissenschaft und Unterricht, Band XV. Heft 4. Dec. 1982. 367--380.; Hans Jürgen TSCHIEDEL: i. t.

<sup>32</sup> *A Vers és valóság* (Magvető, Bp. 1990.) 2. kötetében *Kiadatlan verssorozat (1953--1956)* címmel közölt versek.

<sup>33</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Mérték és hangzás. Az orfikus tárgyiaság Rilke kései lírájában*. Orpheus, 1991. 2-3.sz. 152--169.



Sie war schon nicht mehr diese blonde Frau,  
die in des Dichters Liedern manchmal anklang,  
nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland  
und jenes Mannes Eigentum nicht mehr.<sup>34</sup>

A részletben a *János-evangélium* bevezetőjéből ismert, jellegzetes kiemelő, úgynevezett »okeanoszi« építésű mondattípus jelenik meg: a „nicht mehr” háromszoros ismétlődésével válik kiemelkedő „kis szigetté”, amely körül az Eurydikét jellemző mondatóceán szövege hullámszik.

Igenám, de Rilke van olyan tudatos szövegszerkesztő, hogy ha egy mondattípust bevezet a versébe, és ugyanabba a mondatba beleépíti a mondattípus stilisztikai leírhatóságának egyik kulcsszavát („kis sziget” – „Eiland”), akkor ezzel különleges jelölni valója is van. Ezt feltételezve vélhetem, hogy éppen a mondat tagadó jellege okán kettős pólus jön létre: ha grammatikailag a „nicht mehr” a „kis sziget” („Eiland”), poétikailag maga a szó szerint is szereplő, a mondattípust jelző szó, az „Eiland” éppannyira kiemelendő. A tagadás tényét a mondaton belül ezáltal poétikailag a tagadott elensúlyozhatja. Formaalkotó elvként éppen a kettő közötti feszültséget hangsúlyoznám, -- most már a vers egészére vonatkoztatva: a cselekmény tényszerű leírásának jelenbelisége és a cselekvők hasonlatokkal való szecessziós jellegű díszletezése közötti különböztetést. Mert *cselekvésüket* tekintve Eurydike, Orpheus és Hermes léttartománya ugyan egymástól kommunikációképtelenséggel elválasztott (ezt jelzi a cselekmény jelenére utaló címben a három szereplő neve között a megszakító pont, valamint a versben a szereplők valóban reliefszerű, egymással semmilyen hagyományos jellegű kapcsolatot nem tartó dramaturgiája); ugyanakkor a versben valóságosnak elfogadott fizikai és metafizikai léttartományok jellemzésére felvonultatott, különböző idősíkokban érvényes természeti *hasonlatok* a nyelv örökidejűsége által

---

<sup>34</sup> SZABÓ Lőrinc fordításában:

Nem a szőke nő volt már, aki néha  
megzendült a Költő dalaiban,  
nem a bő ágycsillag, szigete  
s nem ama férfi tulajdona többé.

szuggerált időtlenségben a létezés egységes rendjét feltételezik. Vizsgáljam meg tehát a vers időszerkezete és díszletező leírásmódja közötti dialógus jellegét.

A vers jelenideje, a benne leírt cselekmény a szereplők szereptelenségének bemutatása egyben. Mert a szerepek csakis más-más idősíkokban érvényesek.

Eurydike a jelenben már csak mint *sie* szerepel<sup>35</sup>; „blonde Frau”-ként jellemezhető létformája akkor volt érvényes, amikor még „in des Dichters Liedern manchmal anklang”. Erről, a „blonde Frau”-létről kétszer is, de a „Dichter”-létről úgyszintén kimondja az elbeszélő jelen: „nicht mehr”.

Egy *másik* múlt idősíkban ugyanakkor Orpheus még szerepelhet költőként érvényesen, bárha lefokozottan, és már Eurydike nélkül: a halott hitvesről már nem a társ, a „Dichter” zengi a dalt, egyfajta köztes megoldást jelez a szöveg, már nem a „Dichter”, de még nem is maga, a cselekményt elbeszélő vers szólal meg: „aus einer Leier / mehr Klage kam als je aus Klagefrauen;”<sup>36</sup>. Ekkor még maga a dal is köztes minőség lehet; témája már nem a „blonde Frau”, de még nem is a kommunikációképtelen másság: „eine Welt aus Klage”<sup>37</sup>.

A *költő* a régebbi múltban versbe fogta az élő nőt, egy másik múltban *lantja* elsíratta a halottat, teremtve ezzel egy evilági „Klage-Welt”-et. Feltehetően (a vers erről nem beszél) a költő ezzel a siratódallal harcolta ki, hogy egyezkedhessen az istenekkel. Ennek eredménye a jelen: a halott létformájú „sie”, az előttünk izgatottan haladó ember („der schlanke Mann im blauen Mantel”<sup>38</sup>), akinek szinte nyomorékságát jelenti már csak hangszere. Ez már nem a Dichter, hanem annak nyomorúságos emléke:

---

<sup>35</sup> Erre hívja fel Hans Jürgen TSCHIEDEL tanulmányában a figyelmet.

<sup>36</sup> SZABÓ Lőrinc fordításában: „Érte többet / sírt a lantja, mint száz siratóasszony;”

<sup>37</sup> SZABÓ Lőrinc fordításában: „világ lett a jajából”.

<sup>38</sup> SZABÓ Lőrinc fordításában: „Elöl kék köpenyben a karcu férfi”.

seine Hände hingen  
schwer und verschlossen aus dem Fall der Falten  
und wussten nicht mehr von der leichten Leier,  
die in die Linke eingewachsen war  
wie Rosenranken in den Ast des Ölbaums.<sup>39</sup>

Sőt a cselekvés során még tovább tart lefokozódása, hiszen „wie ein Hund”<sup>40</sup> figyel a mögöttes neszekre. Minél jobban belemerül a cselekvésbe, annál lefokozottabban jelenik meg a bemutatásban. Végül pedig ez a cselekvő Orpheus már -- paradox módon -- a cselekvésre is képtelen: a szöveg nem ad hírt elhatározásról, a megfordulás *akarásáról*, csak regisztrálódik a tény a szemlélő Isten szavával („der Gott [...] sprach: Er hat sich umgewendet --,”)<sup>41</sup>.

Orpheus a hölderlini hagyomány szerint azok közé tartozna, „Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht”<sup>42</sup>. Neki megadatott volna a sikernek Hölderlin által a költőkre osztott esélye:

Nemlich es reichen  
Die Sterblichen eh' in den Abgrund. Also wendet es sich  
Mit diesen. Lang ist  
Die Zeit, es ereignet sich aber  
Das Wahre.<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> SZABÓ Lőrinc fordításában:

keze súlyosan  
s csukva csüngött a ráncos tunikából,  
és nem tudott többé a könnyü lantról,  
mely a baljába már úgy belenőtt,  
mint olaj-ágba a rózsakacsok.

<sup>40</sup> SZABÓ Lőrinc fordításában: „kutyaként”.

<sup>41</sup> SZABÓ Lőrinc fordításában: „Azt mondta az Isten, hogy: »Hátranézett!« --”.

<sup>42</sup> SZABÓ Csaba fordításában: „akik a tájon át vonultak a szent éjszakában”.

Ebbe a körbe kapcsolva Rilke versét, felfoghatom, mint a hölderlini himnuszokban megfogalmazott költő-képzet ellentettjét, amely pozíció átmeneti helyet foglalhat el Hölderlin és az őt -- éppen Rilke-évfordulón -- értelmező Heidegger között<sup>44</sup>. Rilke ekkor még csak kételyét fogalmazza meg, Heidegger majd magát a kérdést is („... und wozu Dichter in dürftiger Zeit?“<sup>45</sup>) értelmetlennek érzi. Így az orpheusi visszafordulás Rilkénél nem a romantikus hős szabadon választott tragikus vétsége, hanem a sorssal szemben tehetetlenné vált ember beletörődő elégikus gesztusa.

Hermes sem azonos a jelen történetben az alkuban részt vevő istenek társával: együttérző megfigyelőként követi a történetet. Mintha Hölderlin szavát illusztrálná: „[...] Nicht vermögen / Die Himmlischen alles.“<sup>46</sup>. Érzelmet nyilvánít a versben, de anélkül, hogy elnyerné a német (és a magyar fordító által is utóbb átvett<sup>47</sup>) nagybetűs főnévi írásmód megadta újabb lehetőséget, *az Isten* mindenhatóságát: „der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf / die Worte sprach: Er hat sich umgewendet --,“<sup>48</sup>.

---

<sup>43</sup> SZABÓ Csaba fordításában: "Ugyanis előbb nyúlnak a halandók a feneketlen mélységbe. Eképpen eljön a fordulat számukra. Hosszú az idő, megtörténik mégis az igaz."

<sup>44</sup> Martin HEIDEGGER: *Wozu Dichter?*; az előadás 1946. december 29-én, Rilke halálának évfordulóján szűk körben hangozhatott el, publikálva a *Holtzwege* című kötetben, 1950-ben. A tanulmány részletét fordította SZABÓ Csaba: *Mire vannak a költők?*, Határ, 1992. március, 21--|26.

<sup>45</sup> SZABÓ Csaba fordításában: „... és mire vannak a költők inséges időkben?”

<sup>46</sup> A *Mnémoszüné* című befejezetlen himnuszából; SZABÓ Csaba fordításában: „nem képesek az égiek mindenre”.

<sup>47</sup> SZABÓ Lőrinc autográf javításait tartalmazó gépiraton még kis betűvel szerepel (MTA Könyvtára kéziratára, Ms. 46586/60/IV.); az *Örök barátaink* posztumusz gyűjteményében már nagy betűvel találjuk.

<sup>48</sup> SZABÓ Lőrinc fordításában, még inkább hangsúlyozva az érzelmileg átélt csalódottságot: „megállította s felsíró szavával / azt mondta az Isten, hogy: »Hátranézett!« --”.

Egyfajta fájdalom, zavarodottság jelenik meg Hermes szerepében: nem a kialakított-előírt szabályok szerint zajlik az akció. Mintha annak a természettudósnak a fájdalma jelenne meg a versben, aki felfedezése által a világ tényeinek korábban érvényes klasszikus leírhatóságát látja veszélyeztetve. Planck dilemmája időben is egyeztethető Rilke Hermes-rajzolatának formábaöntésével: „Von Plancks Sohn soll später erzählt worden sein, dass sein Vater ihm, als er Kind war, auf einem langen Spaziergang durch den Grunewald von seinen neuen Ideen gesprochen hätte. Auf diesem Weg hätte er ihm auseinandergesetzt, dass er das Gefühl habe, entweder eine Entdeckung allerersten Ranges gemacht zu haben, vielleicht vergleichbar mit den Entdeckungen Newtons, oder sich völlig zu irren. Planck muss sich also um diese Zeit darüber klargestanden sein, dass seine Formel die Grundlagen der Naturbeschreibung erschütterte; dass diese Fundamente eines Tages in Bewegung geraten und von ihrer gegenwärtigen, durch die Überlieferung bestimmten Stelle aus in eine neue und damals noch völlig unbekannte neue Gleichgewichtslage übergehen würden. Planck, in seinem ganzen Anschauungen ein konservativer Geist, war keineswegs erfreut über diese Folgerungen; aber er veröffentlichte seine Quantenhypothese im Dezember 1900.“ A történetet pedig utóbb Heisenberg idézi fel imígyen.<sup>49</sup>

Hogy ez a hermesi-plancki fájdalom miknek az előérzetét foglalta magában, arra szintén Heisenberg adhatja meg a választ: „Die klassische

---

<sup>49</sup> Werner HEISENBERG, *Physik und Philosophie*, 1959, Ullstein Buch NR. 249., West-Berlin, 1961. 16--17.; magyarul: Werner HEISENBERG: *Fizika és filozófia*. In: W. H.: *Válogatott tanulmányok*. Gondolat, Bp. 1967., ford.: KIS István, 75.: „Planck fia később elmondotta, hogy még mint gyermeknek, egy grunewaldi séta alkalmával beszélt neki apja új elgondolásairól. Kifejtette, hogy érzése szerint vagy olyan jelentőségű felfedezést tett, amely talán Newton felfedezéseivel hasonlítható össze, vagy alapvetően téved. Planck tehát már ebben az időben tisztában volt azzal, hogy képlete a természetleírást alapjaiban megrendíti, hogy ezek az alapok egy napon megmozdulnak és jelenlegi, a hagyomány által meghatározott helyükről új és az idő szerint még teljesen ismeretlen egyensúlyi helyzetbe kerülnek. Planck, aki egész felfogásában konzervatív szellemű volt, cseppet sem örült ezeknek a következtetéseknek. 1900 decemberében azonban nyilvánosságra hozta kvantumelméletét.”

Physik beruhte auf der Annahme Ä oder sollten wir sagen auf der Illusion? -- , dass wir die Welt beschreiben können oder wenigstens Teile der Welt beschreiben können, ohne von uns selbst zu sprechen.“<sup>50</sup> Ezt kimondva felteszi a kérdést: „Inwieweit sind wir also schließlich zu einer objektiven Beschreibung der Welt, besonders der Atomvorgänge, gekommen?“<sup>51</sup> A valószínűségi függvény bevezetésével a világot tárgyra és a világ többi részére osztjuk fel, ahol „die Beobachtung eine entscheidende Rolle bei dem Vorgang spielt und dass die Wirklichkeit verschieden ist, je nachdem, ob wir sie beobachten oder nicht.“<sup>52</sup>

Összegezően pedig ezt írja Heisenberg: "Unsere tatsächliche Lage bei der Untersuchung eines atomaren Vorganges ist gewöhnlich die folgende: Wir wollen ein bestimmtes Phänomen verstehen, wir wollen erkennen, wie dieses Phänomen aus den allgemeinen Naturgesetzen folgt. Daher ist der Teil der Materie oder Strahlung, der an der Erscheinung teilnimmt, der natürliche »Gegenstand« in der theoretischen Behandlung und sollte in dieser Hinsicht von den Werkzeugen getrennt werden, die man benützt, um die Erscheinungen zu studieren. Damit wird wieder ein subjektives Element in der Beschreibung der atomaren Vorgänge hervorgehoben, denn die Messanordnung ist ja vom Beobachter konstruiert worden; und wir müssen uns daran erinnern, dass das, was wir beobachten, nicht die Natur selbst ist, sondern Natur, die unserer Art der Fragestellung ausgesetzt ist. Unsere wissenschaftliche Arbeit in der Physik besteht darin, Fragen über die Natur zu stellen in der Sprache, die wir besitzen, und zu versuchen, eine Antwort zu erhalten durch Experimente, die wir mit den Mitteln ausführen, die zu unserer Verfügung stehen. In

---

<sup>50</sup> Werner HEISENBERG: i. k. 38.; magyarul i. k. 99.: „A klasszikus fizika azon a feltevésen -- vagy mondjuk azon az illúzióon -- nyugodott, hogy a világot vagy legalább a világ egy részét leírhatjuk anélkül, hogy saját magunkról beszéljünk.”

<sup>51</sup> Werner HEISENBERG: i. k.: 38.; magyarul i. k. 99.: „Mennyire jutottunk tehát végül a világ, különösen pedig az atomi folyamatok objektív leírásában?”

<sup>52</sup> Werner HEISENBERG: i. k.: 35.; magyarul i. k. 96.: „a megfigyelésnek döntő szerepe van a folyamatban és a valóság attól függően más és más, hogy mi megfigyeljük-e vagy sem.”

dieser Weise erinnert uns, wie Bohr es ausgedrückt hat, die Quantentheorie daran, dass man beim Suchen nach der Harmonie im Leben niemals vergessen darf, dass wir im Schauspiel des Lebens gleichzeitig Zuschauer und Mitspielende sind."<sup>53</sup>

A kvantumelmélet koppenhágai értelmezése majd 1927 tavaszára alakul ki és az év őszén állja ki a tűzpróbát, ez pedig időben egybeesik Heidegger főművének publikálásával és a huszadik századbéli dialogikus poétikai gyakorlat megjelenésével. A rilkei Hermes-rajzolatban még nem az elnyert módszer öröme, inkább csak a módszert bevezető késztetések tudomásulvételének fájdalma fogalmazódik meg. A Hermost formázó Rilke fájdalmával azt éli át, amit a valószínűségi relációnak a reagálásaként Einstein híres mondása rögzít: „Gott würfelt nicht”. De Rilke is -- mint Planck -- közlésezi a megdöbbentő-előkészítő tapasztalatot. Enélkül a felfedezés nélkül nem juthatna ő maga sem az Orpheus-sonettek harmonikus versszemléletéhez, az aktor és a néző egybe érzékeléséhez.

Rilke *történetében* kikapcsolja az Istent, a költőt, mint szereplehetőségeket, két izgatott, „most-pontokra” egyneműsített »játékost« mutat be, akik külön-külön a jelenben képtelenek célokságú

---

<sup>53</sup> Werner HEISENBERG: i. k.: 40.; magyarul, i. k. 101--102.: „Valóságos helyzetünk az atomfolyamat vizsgálatánál rendszerint a következő: egy bizonyos jelenséget meg akarunk érteni, meg akarunk ismerni, miként következik ez a jelenség az általános természettörvényekből. Ezért az anyagnak vagy a sugárzásnak az a része lesz az elméleti tárgyalás természetes »tárgya«, amely részt vesz a jelenségben, és ilyen szempontból el kell választani az eszközöktől, amelyeket a jelenség tanulmányozására használunk. Ezzel ismét egy szubjektív elem lép előtérbe az atomfolyamatok leírásában, mert a mérőberendezést a megfigyelő szerkesztette; és nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy az, amit megfigyelünk, nem maga a természet, hanem a kérdésfeltevésünknek alávetett természet. Tudományos munkánk a fizikában abban áll, hogy kérdéseket teszünk fel a természetről olyan nyelven, amellyel rendelkezünk és megkíséreljük, hogy a kérdésekre választ kapjunk a rendelkezésünkre álló eszközökkel végzett kísérletek útján. Ily módon a kvantumelmélet, mint Bohr kifejezte, arra emlékeztet bennünket, hogy az élet harmóniájának keresése közben sohase felejtjük el: az élet színjátékában nézők és ugyanakkor szereplők is vagyunk.”

cselekvést végrehajtani. Megvalósítani a nagy művet: a halotti és az élő létezmód közötti kommunikációt megteremteni.

(wäre das Zurückschaun  
nicht die Zersetzung dieses ganzen Werkes,  
das erst vollbracht wird)<sup>54</sup>

Így, zárójelbe téve van jelen a mondat a szövegben. Ezáltal a célokság már nem vonatkozatható a „Dichter”-re, illetőleg ha vonatkozatható, -- akkor a „nicht mehr” értelmében. Ezzel a szöveg megszünteti végérvényesen a „Dichter” romantikus hatáskörét, helyette *az ember* lehetőségére kérdez rá a vers; Hölderlin az Isten kompetenciáját a „Dichter”-re testálta, Rilke ezt az emberre vetítve vizsgálja ebben a versben, keresve az átjárást a fizikai és a metafizikai létezmód között.

Végül is ez a kérdésfelvetés váltja ki a szöveg már jelzett kettős artikuláltságát: a folyamatos történetben a tények a fizikai és a metafizikai világ kommunikációképtelenségét mutatják be (az élő: „Er stand und sah.”; a halott: „Sie war in sich”, „Und ihr Gestorbensein erfüllte sie wie Fülle.” „Sie war in einem neuen Mädchentum / und umberührbar” és „sie nichts begriff.”<sup>55</sup>); a hasonlatok a lexikálisan és grammatikailag csak egyféle módon leírható, változtathatatlan természet képein keresztül ugyanakkor a különböző létmódok egymásban jelenlétéről adnak jelzést. „Alkotóelemei és rétegei a [goethei] *Gleichnis* jegyében szerveződnek önelvű egységgé, stílusszerkezetté, műalkotássá” -- mint ezt a magyar líra Rilkéhez is kapcsolódó jelenségcsoportjáról Németh G. Béla megfigyelte<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> SZABÓ Lőrinc fordításában:

(s ha nem rontaná le  
ezzel az egész művét, amelyet  
most hoz létre)

<sup>55</sup> SZABÓ Lőrinc fordításában: „Állt, és nézte”; „Magába merült”, „És az, hogy halott, teljesen telítette.”, „Uj lányságban volt, és érinthetetlen;”, „nem foghatta föl.”

<sup>56</sup> NÉMETH G. Béla: *Hasonlóság, hasonlat, példázat*. Kritika, 1968., in: *11 vers*. Bp. 1977. 189--210.



A történet arról szól: az istenek és a hőszok (köztük a költők) érvényessége a múlttal megszűnt („nicht mehr”), a jelen a beteljesíthetetlen emberi cselekvések színhelye (a játszásé és a halott lété) -- ugyanakkor a *szöveg* a nyelv örök érvényessége által emlékezik a múltakra és kiteljesíti a jelent: a cselekményben zárójelbe tett „*ganzen Werkes*” a nyelv által a szövegben valósulhat meg.

És mindezt Rilke önmagára, mint ennek a versnek az alkotójára is vonatkoztatja. A parnasszista versformálás lehetőséget adna ugyan, hogy a vers különböztessen a „Dichter”-szerep és a vers alkotója között, és a költő, mint elbeszélő megigényelje jelenlétét a versben; de a vers tanulsága konzekvensen visszahat magára az alkotói jelenlétre is: ahogy a szerep lehetetlenedik a történetben, a *szöveg* is úgy teljeseedik ki, hogy benne nem maradhat semmiféle hely a versalkotó számára. Ez a vers sem a „Dichter” szerzeménye, senem a „Leir” dalolja ki. Mint ahogy egy magyar költő, Babits Mihály írja később: „Nem az énekes szüli a dalt: / a dal szüli énekesét.”<sup>57</sup>

Rilke versének a szövege is egyszerre érezteti az életnek a visszafordíthatatlanságát (a természeti időben, a tény-létben, a mindennapok rossz jelenében való megszakítottóságát, a „most-pontokra” való egyneműsítettségét) és az „autentikus” időt reprezentáló műalkotásban való megalkothatóságát, miközben (a versből magából eltűnően a mindentudó és elfogult versmondó maga) a szerkesztés és szövegalakítás által értelmezett mítosz önmagát szólaltatja meg: a perszonák problémátelítettsége és az idősíkok elkülönözése a mítoszban magában megjelenő horizontok különböző versbeszédét szólaltatja meg és dialogikus helyzetbe hozza<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> BABITS Mihály: *Mint forró csontok a máglyán*. Megjelent a Pesti Napló 1932. december 25-i számában, majd a *Verseny az esztendőkkel!* című kötetben (1933.)

<sup>58</sup> Talán ezáltal kapok választ a műfordítás kiváltódására. A műalkotás horizontjainak a perszonákkal jellemző versbeszéde adja *A huszonhatodik év* poétikai formáltságát is: a vesztes férfi Orpheusként leírja-elpanaszolja elégikus hangnemben a változtathatatlan történetet; a költő megteremti az autentikus ideális tér-időt, amelyben átrendezi a múlt tényeit; a játékos eljártssza Hermes szerepét, remélve „Hátha van az Itt és Ott közt mégis út?” (*61. Az álom gyanui*); végül a ciklus

\*\*\*

Annak a poétikai paradigmaváltásnak, amelynek előtörténetét keresem, azt hiszem éppen Ezra Pound *Hugh Selwyn Mauberley (Life and Contacts)*<sup>59</sup> címet viselő versciklusában találhatom meg az előhangját. Az 1920-ra véglegesített kompozíció akár egyetlen sorához is többféle, a század költői tendenciáit reprezentáló eseményt asszociálhatok; például: „Caliban casts out Ariel”<sup>60</sup>.

Pound a tízes évek utolsó harmadában -- Eliot társaságában -- úgy tér vissza a szabad verstől megcsömörlötten a legszigorúbban kötött formájú Flaubert-i stiliztikához és Gautier-i versszerkesztéshez, hogy közben az ítéletek viszonylagossá tételét is beprogramozza a szövegbe. Ezáltal a visszatérés poétikai újdonság kivitelezését váltja ki: a mondat-ítélet azonosság megbontását. És hogy poétikai törekvésük nemcsak Pound és Eliot önmagukra méretezett vállalkozása, elég, ha a költészetét tőlük függetlenül alakító Kavafisz kortársi megoldásaira is tekintünk.

Ha pedig így nézem, a *Mauberley* egyidejűleg többféle eddigi irodalomtörténeti előfeltevés érvényességi körét megkérdőjelezteti: egyrészt kétségessé teszi az avant-garde húszas évek közepéig feltételezett dominanciájának érvényességét. Á bárha a kötött vershez való visszatérés még nem jelenti egyben az avant-garde-dal való szakítást is; legfeljebb --

---

záró darabjaiban öntudatra ébred, szereplővé válik *a költő*, aki egyensúlyozva a különböző horizontok között létrehozta a műalkotást és most annak sorsát mérlegeli. És ez a pillanat, ami összeköti a ciklust a Rilke-művel: ekkor válik a perszonákkal (köztük *a költővel* is) szemben a műalkotás *a létezővé*: „s te *aere perennius*, / versem, aki csillagfénykoszorús / gyászodban már-már mosolyogni tudsz, / túléled őt!” (120. „*Ércnél maradandóbb*”). Szabó Lőrinc a fordítás címében éppen ezért nem a szétválasztottságot, de az egymás mellé rendeltséget hangsúlyozza: a perszonák neveit nem ponttal választja szét -- mint azt Rilke tette --, hanem vesszővel.

<sup>59</sup> Ezra POUND művét KAPPANYOS András fordította az *Ezra Pound Versei* című kötet (Európa, Bp., 1991.) számára.

<sup>60</sup> KAPPANYOS András fordításában: „Arielt nyomja Kalibán”

másrészt -- újragondoltatja az avant-garde és a korabeli szabad vers azonosításának doktrínáját.

Ez pedig éppen azokra az irodalmakra vonatkoztatva hozhat jelentős nézetváltozást, amelyekben a kötött formák hangsúlyos -- a harmincas évekre korszerűvé váló klasszicizálást megelőlegező -- vállalása az irodalomtörténeti értékelésben a »provinciális lemaradás« elítélő címkéjét vonta maga után. Mint például a magyar líra esetében, ahol az avantgardista Kassák a fiatal József Attilát lesöprő megjegyzését, miszerint a rímes vers anakronizmus a húszas években, az irodalomtörténetírás utóbb sokszor abszolút értékítéletté emelte, és a meglévő értékek ellenében az elsatnyult vagy nem is létező avant-garde nyomokat kutatta illetőleg hiányukat magyarázta. Pedig a magyar lírában a klasszikus modernség a huszadik századelőn felfutó első hullámához (főként a húszas évekre meghatározóvá váló babitsi műhelyhez) társulva az újabb nemzedék legtöbb jelentős tagja már a *húszas* évtől a kötött forma mellett kötelezi el magát. Ha mármost tudatosítjuk az európai lírában is az avant-garde feltételezett abszolút uralma idején egy másfajta versbeszéd hangsúlyos jelenlétét, mint teszi ezt éppen újabb Kassák-dolgozatában Ferenczi László<sup>61</sup>, akkor a magam részéről meg merem kockáztatni azt a feltevést, amely korábban provinciálisnak és anakronisztikusnak feltüntetett pályakezdeményeket az Eliot-Pound-Kavafisz-i nyitás horizontjára emelhet. Gondolok itt a legmeghatározottabb magyar nép-nemzeti versidomban a népi zenei- és kultúrhagyományt is versbeemelő (Erdélyi József), illetőleg a klasszicizálás poétikai-retorikai hagyományaihoz látványosan, de még inkább rejtekezően is kötődő verselésű (Szabó Lőrinc), tematikailag kultúrkritikai iróniájú és a személyiség belső ellentéteit a versbeszéd különböztetésével érzékeltető megszólalásokra már 1920-tól<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> FERENCZI László: *Világirodalmi párbeszéd vagy belső monológ -- Kassák Lajos egy évtizede két nézőpontból*. Akadémiai nagy-doktori értekezés (1992. Kézirat).

<sup>62</sup> Különbözést persze abban a *tematikai* jelentésű tényben látok, hogy ez a visszaihletődés az egyik ágon (Erdélyi) inkább csak történelmi-szociológiai következmény, amely hamar ki is fullad, poétikai ihletőként ugyanakkor továbbadott

A *Mauberley* kiemelt sora -- túl a versegész poétikai szuggeszióján -- a kultúrszimbólumok történetében bekövetkezett változást is rögzít: a benne foglalt tényközlés a mese szabályai szerinti korábbi kedvelő értékelés megváltozását jelenti, egy fokozatosan zajló folyamat végállomásaként. Európában, sőt Amerikában is, az iskolai színjátszást is belevonva a Jóisten-Prospero alakot régen kiszorította az Ariel-Caliban rivalitás, amelyben mindinkább Caliban kerül az érdeklődés előterébe<sup>63</sup>. Browning *Caliban upon Setebos* című monológja<sup>64</sup>, Renan filozófiai drámája<sup>65</sup> előzi meg Pound verssorát, de Caliban szava ott visszhangzik Joyce *Exiles* című drámájában is<sup>66</sup>, ahol a főszereplő, Rowen, az író »önarcképe« idézi fel, allúzióként az ír szigetre is vonatkoztatva Caliban szavait. Már régóta, amikor Caliban beszél, a kismemizettet és a lázadót vélik megfogalmazni, illetőleg hallani. Ugyanakkor ez a Caliban magán viseli mindvégig a Shakespeare-meghatározta tulajdonságjegyeket is.

Pound versében a nézőpont váltás tudatosítása kétféle szövegkörnyezettel szembesítve jelenik meg. Egyrészt a történelem hagyományos dialektikájába vonja bele a költő:

---

sok mindent, ami azt jelzi, hogy ez a típusú fellépés is csatlakoztatható a világlírában ekkor megjelenő versbeszédhez; a másik ágon (Szabó Lőrinc) a világirodalmi kontroll állandóan jelen van, és mindinkább poétikai megfontolások szerint kibontakozik a húszas évek végére minden irodalompolitikai és történelmi-szociológiai hálóból.

<sup>63</sup> Lásd ORSZÁGH László jegyzetét Shakespeare *Összes drámái* 1955-ös (Új Magyar Könyvkiadó, Bp.) kiadásában, IV. k. 991.

<sup>64</sup> A drámai monológ 1860 körül keletkezett, 1864-ben publikálta a költő.

<sup>65</sup> Ernest RENAN: *Caliban, suite de La Tempête* (1878), *L'Eau de Jouvence, suite de Caliban* (1880).

<sup>66</sup> „The isle is full of voices”. James JOYCE drámája 1918-ban jelenik meg, magyar színpadon *Számkivetettek* címen szerepel; az idézet *A vihar* 3. felvonásának 2. színjében szerepel, BABITS Mihály fordításában: „e sziget telisteli hanggal”. Caliban dühére való utalás Joyce-nál az *Ulysses* legelején is található, a két barát -- Mulligan és Dedalus -- játékos vitatkozásakor, szintén az író „önarcképre” vonatkoztatva.

All things are a flowing,  
Sage Heracleitus says;<sup>67</sup>

Ez csak a változást nyilvánítja ki, minden értékelés nélkül, -- tény közöl. Ugyanakkor a bejelentést keretező, egymást magyarázó-kiegészítő megállapítások már az értékviszonyban bekövetkezett bizonytalanságot jelzik. Először egy grammatikai »atonalitással« »lebegtetve«, a mondat-ítélet azonosságot eloldva: „Christ follows Dionysus, / Phallic and ambrosial / Made way for macerations;”<sup>68</sup> Á utóbb az értékcsökkenés horizontjainak kemény-fogalmazású leírásaival jelezve a jelen értékszintjének bizonytalanságát:

Even the Christian beauty  
Defects -- after Samothrace;  
We see τὸ καλόν  
Decreed in the market place.<sup>69</sup>

A *Maberley* szövegalkotására az értékszintet és értékkülönbözést egyszerre érzékeltető alakítás a jellemző: ez értelmezteti a Caliban-Ariel páros kedveltségi (hatalmi- és/vagy érték-) váltás jellegét is a hagyományos kultúrszimbólumban.

Ugyanez, ugyanekkor a magyar irodalomban két költő (mester és tanítvány) költészetében szétválva és egymás ellen fordítva, monologikus jelleggel, hangnemi alakítás kíséretével jelentkezik.

A klasszikus modernségű költő, Babits Mihály 1916-ban háborúellenes gesztusként lefordítja a kultúrszimbólum eredetijét,

---

<sup>67</sup> KAPPANYOS András fordításában: "Minden folyik -- a bölcs / Hérakleitoszé e mondat;".

<sup>68</sup> KAPPANYOS András fordításában: „Ambróziás és fallikus: / Krisztus Dionüszosz nyomán / A böjtölésnek tört utat;”.

<sup>69</sup> KAPPANYOS András fordításában: „Szamothraké után már / Keresztény szépség sincsen itt / τὸ καλόν láthatjuk ahogy / Piactereken hirdetik.”

Shakespeare *A vihar* című mesejátékát, értelmezése középpontjában a békehozó és kiegyensúlyozó Prosperóval. Ez a történelmi aktualitással is hangsúlyossá tett indítás a magyar irodalomban azután Babits tekintélyétől támogatva egyfajta humanista pátoszt vált ki végig a század irodalmában, a hagyományos Prospero-Ariel kedveltséget megszentelten megörökítve<sup>70</sup>. Ennek a hagyománynak a megzavarása okán hangosodhatott fel Szabó Lőrinc *Kalibán*-versének az értelmezése: nemzedéki lázadás, egy nagytehetség\_költő alkati és utóbb politikai jellemképe egyként kiolvashatónak vélődhetett a versből, amely indíttatását tekintve valójában egy szuggesztív színpadi Caliban-megjelenítés és Renan drámájának kettős ihletését hordja magán<sup>71</sup>.

Kölcsönös félreértésben leledzett az épp ekkor egymástól elszakadóban lévő mester és tanítvány. Babits rögzíteni akar egy hagyományos értelmezést, amikor a történelmi megrázkódtatások a kultúrszimbólumok hagyományos rendjét a világirodalomban alapvetően megrendítették. Szabó Lőrinc pedig e változást látva, annak elkerülhetetlenségét mutatja be. De mindketten kétségbeesve állnak az európai vers poétikai kiszolgáltatottságának tényével szemben<sup>72</sup>. Babits azért, mert látja, hogy az általa is képviselt klasszikus modernség poétikailag nem ellenálló a Caliban-szindrómával jelezhető politikai és

---

<sup>70</sup> BABITS Mihály fordítását 1916-ban a háború alatt a Shakespeare-tricentennáriumon előadta a Nemzeti Színház, a fordítás külön könyvben is megjelent. TÓTH Árpád a Nyugat 1917-es évfolyamában ír Babits fordításáról, majd 1921. február 16-i keltezéssel írja versét „Egy Babits-ünnepély prologusa” alcímmel (Lásd: TÓTH Árpád *Összes művei 1. Költemények*, sajtó alá rendezte Kocztur Gizella közreműködésével Kardos László, Akadémiai, 1964. 162. sz. valamint 583--588.). Jellemző, hogy éppen a Prospero alakjához kötődő kultúrszimbólum okán választhatta Kardos László 1946-ban a Szerb Antal rövidebb írásait egybegyűjtő posztumusz kötet patetikus címéül *A vihar*ról készült cikkecske címét: *A varázsló eltöri pálcáját*; úgyszintén Bodnár György, amikor 1961-ben gondozta a bővített kiadást.

<sup>71</sup> Lásd SZABÓ Lőrinc emlékezését a *Vers és valóságban*, 1. k. 54--55.

<sup>72</sup> Visszatekintve már belső dialógusként is olvasható a kettejük különbözősét kifejtő *Tücsökzene*-vers, a *Babits* című.

jelentéstani befolyásoltsággal szemben. Hiszen még az övéhez oly igen hasonlatos poétikai szerkezet\_ költészetet megvalósító Stefan George is (a vers címével magával is ráutalva) *A háború* idején egyfajta „Neue Reich”-ért való küzdelem meghirdetésében látja a „Sänger” feladatát, és a címével a hölderlini kérdéshez kapcsolódó másik »háborús« verse pedig (*Der Dichter in Zeiten der Wirren*)<sup>73</sup> éppen azt jelentheti, hogy a klasszikus modernség első hullámának tematikus üzenetébe beleférhet különböző, antihumanista messianisztikus közösségi eszmény hirdetése is. Legfeljebb a költő ízlése (mint a száműzetésbe menekülő George végső gesztusa) vagy morális ítélkezése (mint Babits példává emelkedő magatartása), tehát *poétikán kívüli* tényező választhatja el a költőket a versbe építhető nyílt politikai azonosulások elfogadásától.

Szabó Lőrinc 1923-as *Kalibán*-verse beletartozik abba a versalakító folyamatba, amely 1920 és 1928 között jellemezte a fiatal költőt: egyszerre George, a *Menscheitsdämmerung* antológia avant-garde-ja és a görög kardalok hatására egyfajta monológ-verset alakít, amelyben a szociális feszültséget és a korszak kulturális züllését feloldandó egybefogja a Führer és a Dichter alakját, mint azt éppen a George-kör ideológusa, Kommerell mutatja be a Hölderlinnel záruló klasszikus német költészetre hivatkozva<sup>74</sup>. A „Legyen a költő hasznos akarát” ars poeticával eljut a „Kellenek a Gonosz fegyverei!” (1926)<sup>75</sup> szélsőségig: versében perverz gondolati ellenkezéssel -- borzadva, de hódolva is -- idézi Calibant (1923), a könyvégető modern technikust, és vele mondja, egyes szám első személyben a Vezérrel (egy általános Vezér-képlettel) a világhatalmi programot (1928).

---

<sup>73</sup> Stefan GEORGE *Der Krieg* című versét a háború után SZABÓ Lőrinc „a költő engedélyével” lefordítja és megjelenti a Nyugat-ban *A háború* címmel; utóbb a *Der Dichter in Zeiten der Wirren* címűt is lefordítja *A költő a zűrzavar korában* címmel.

<sup>74</sup> Max KOMMERELL: *Der Dichter als Führer in der deutscher Klassik*. Bondi, Berlin, 1928.

<sup>75</sup> „Legyen a költő hasznos akarát.” *A Költő és a Földiek* című vers egyik ismétlődő sora; „Kellenek a Gonosz fegyverei!” a *Késő bánat* című vers eredeti címe *A Sátán Műremekei* kötetből.

A *Mauberley*-ben már megszűnt e két szélsőség hangnemi is megjelenő monologikus lehetősége: a versbeszéd atonalitása egyben a hagyományos jellegű versbeszéd poétikai kiszolgáltatottságának tudatosítása. Eszerint nem a hatalmi és/vagy értékbeli rokonszenv-váltás tartalmi jellege és mikéntje adja a problémát, tehát nem az, hogy „Caliban casts out Ariel”, hanem, hogy mindig valaki *casts out* valakit. Addig nem születhetett meg új poétikai paradigma, amíg a vers (legyen az akár hagyományos, akár klasszikus modernségű, akár avant-garde) a hasznosság-elv értelmében egyfajta célokságot képviselt.

Amit a *Mauberley* kiemelt mondata a különböző horizontú szövegkörnyezete révén mint igényt bejelent, ugyanazt a német gondolkodásban Tönnies vezeti végig, amikor is gondolatmenetében a „Kürwille” megszünteti önmagát, mint homogén gondolati konstrukciót. Tudomásul veszi, hogy „Die Kürwillensformen stellen den vereinzelt Menschen der gesamten Natur als Geber und Empfänger gegenüber. Er versucht, die Natur zu beherrschen und mehr als das Gegebene von ihr zu empfangen: also Lustelemente aus ihr herauszuziehen, welche ihn keine Mühe und Arbeit oder andere Unlust gekostet haben. Aber innerhalb der Natur tritt ihm *auch* ein gleiches erstrebendes, *gleiches* Kürwillenssubjekt entgegen, der *andere*, welcher *seine* Mittel und Zwecke im Anschluss und Gegensatz gegen ihn hat, also durch seinen Schaden gewinnt und zu gewinnen trachtet. Sie müssen entweder sich nicht berühren oder sich vertragen, um als Kürwillenssubjekte nebeneinander zu verharren; denn wenn einer dem anderen nimmt oder ihn zwingt, so will und agiert jener allein: in dem Maße als der Zwang vorhanden ist, welches von der Beschaffenheit angewandter Mittel und Werkzeuge abhängt. Wenn dieselben nämlich nicht Lustelemente für ihn gleichwie für mich (also insoweit an sich, d. i. für uns beide) sind, so handle ich nicht *gütlich* mit ihm; ich gebe ihm nicht, was er selber begehrt. Er handelt entweder gar nicht oder gezwungen, d. h. nicht um seiner selbst willen; seine Handlung ist nicht Verwirklichung seines Kürwillens. Welches aber vorausgesetzt



werden sollte. Dies will sagen: der reine Begriff der abstrakten Person treibt sein dialektisches Gegenstück aus sich selber hervor;”<sup>76</sup>

Szabó Lőrinc az apolitikus magánember utóbb -- ha hihetünk elfogult kortársi pletykáknak -- figyelhetette akár szimpátiával is Hitler alakját, mint ahogy Pound politikus magánemberként valóban támogatta Mussolinit -- költészetükbe ugyanakkor olyan dialogikus poétikai gyakorlatot vezettek be, amely ellene mond minden hasznosság-elvű, a messianisztikus történelmi tendenciák által felhasználható monologikus poétikai megoldásnak.

A klasszikus modernség a húszas években azután elinduló második hulláma végülis a kulturszimbólumok hagyományos viszonyrendszerét felbontva a mítoszok irodalmi feldolgozásának új nyelvezetén szólal meg, kiváltva a poétikabéli paradigmatváltást.

Ennek eredményeként, záró példaképpen Szabó Lőrinc egy balladisztikus keretbe foglalt versét idézem, a harmincas évek közepéről, a *Szun Vu Kung lázadása* címűt. Szun Vu Kung, a világhatalomra törő majomkirály és a békét biztosító Buddha kulturszimbólumát szembesíti a vers. Az előadás szinte gyermekszobába illő elbeszélése ellenére nem

---

<sup>76</sup> Ferdinand TöNNIES, *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie* (1887). Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1979. 112.; magyarul: *Közösség és társadalom*, Gondolat, Bp., 1983. Az idézet Tatár György fordítása. 177.: „szembelép vele az ugyanarra törekvő, a hozzá hasonló választóakarati szubjektuma, a másik, aki a maga eszközeivel és céljaival csatlakozik hozzá és áll vele szemben, aki tehát az ő kárán nyer és törekszik nyerni. Vagy el kell egymást kerülniük, vagy meg kell egyezniük, hogy választóakarati szubjektumokként egymás mellett fennmaradjanak; mert ha egyik a másiktól elvesz valamit vagy kényszeríti valamire, akkor mindketten magányosan akarnak és cselekszenek a kényszer mértéke szerint, ami viszont az alkalmazott eszközök és szerszámok minőségétől függ. Ha ezek az eszközök nem örömteliek sem az ő számára, sem az én számomra (vagyis amennyiben nem örömteliek mindkettőnk számára), akkor nem cselekszem vele *jót*; nem azt adom neki, amit ő kíván. Ő viszont vagy egyáltalán nem cselekszik, vagy pedig kényszerítve cselekszik, vagyis nem saját akaratából, nem a maga kedvéért; cselekvése nem választóakarati megvalósulása. Amit pedig előfeltételeznünk kell. Ez annyit tesz: az absztrakt személy tiszta fogalma *önmagából* létrehozza a maga dialektikus ellentétét.

találunk a versben Caliban-Ariel-szerű vagylagosságot. A folyamatos történetben Buddha „casts out” ugyan Szun Vu Kungot, hangnemét tekintve ugyanakkor éppen a dialogikus megjelenítés a vers jellemzője. A dialógus természetesen nem a szereplők között van (az csak rejtett monológga csúsztatná a verset), de a szereplőkön belül. Szun Vu Kung világvégi utazása nemcsak a hagyományos eszmények hatalomvágyó kifordítása, hanem -- hasonlóan az *Irish Airman*-hez – „A lonely impulse of delight / Drove to tumult in the clouds”; aki hasonló megdöbbenéssel fogadja a világ végén megjelenő „waste”-et a maga belső „tumult”-jában; izgatott, célratörő ténykedése nemcsak pusztítás, de hasonlatos Orpheusnak, a „ganzen Werkes”-t befejezni akaró igyekezetével. Buddha pedig nemcsak a megváltó jóság, de „kíméletes”-en kegyetlen büntető tevékenységével egyben maga a mindenkori korlátozás.

A kulturszimbólum ebben a versben átváltozik mítosszá, amely kizár minden egyértelműen megmagyarázható üzenetközvetítést: labirintusba jutunk általa, ahol minden „egyszerre mindenféle”<sup>77</sup>.

De ezzel végére is értünk az előtörténetnek, eljuthattam a klasszikus modernség második hullámának versbeszédéhez, a dialogikus poétikai gyakorlathoz, -- ez már a húszas évek közepe-vége és a harmincasok eleje: Yeats mitosz- és filozófiai verseinek, Rilke Orpheus-szonettjeinek és Pound cantóinak korszaka. És természetesen a *Te meg a világ* keletkezéseideje.

---

<sup>77</sup> Az idézet SZABÓ Lőrinc: *Egyszerre mindenféle* című verséből, megjelent a Pesti Napló 1931. május 17-i számában, majd az 1932-es *Te meg a világ* kötetben.