

## HOMOKVENDÉG

Homokkal táplál az én uram,  
szívemben szárnyas békanyáját  
legeltet: ha árkaiból a nedv  
elszivárog, kiveti belőlem

az élet, és nem térnek vissza  
kezéhez a holtak. Tányérom  
egy szőlőlevél. Hajnalban  
az áldás betűit szitálja,

s mielőtt bevallanám, hogy  
a szívem feledékeny, feloldoz  
az ámen alól: az én uram  
tovaszökken, mint három béka.

Pór Péter

---

### EGY FILOZÓFUS-KÖLTŐ ÜZENETE: NIETZSCHE ÉS ÖRÖKÖSEI, HOFMANNSTHAL, RILKE, APOLLINAIRE\*

Ádám Péter fordítása

A megvilágosodás egyik ritka pillanatában, amely csak azoknak adatik meg, akik hisznek tulajdon zsenialitásuk mindent elsöprő erejében, Nietzsche az alábbi dichotómiával próbálja megragadni, mi is az újdonság korának alkotóművészetében: „Minden gondolat, költői lelemény, festmény, zenemű, sőt minden épület vagy más képzőművészeti műalkotás vagy a monologikus művészet kategóriájába tartozik, vagy a tanúk előtti művészetébe. Az utóbbi még azt az istenhitet feltételező, látszólag monologikus művészetet is teljes egészében magába foglalja, ami nem egyéb, mint az imádság költészete: mert a hívő lélek még nem ismeri a magányt – ezzel csak mi, hitevesztettek szembesültünk először. Énszerintem a művész mindent átfogó optikájában az a legalapvetőbb megkülönböztetés, hogy vagy a tanú szemszögéből néz-e születő művére (illetve önmagára), vagy – épp ellenkezőleg – teljesen »megfelekedett a világról«: valójában ez a legfontosabb minden monologikus művészetben – e művészet ugyanis a feledésen alapszik, ez a művészet tulajdonképp a feledés zenéje.”<sup>1</sup>

\* E tanulmányt a Fónagy Iván tiszteletére rendezett ülészakra írtam. Franciául megjelent a *Neohelicon* XXV/1. számában.

Az aforizma, mint Nietzschénél annyiszor, most is látványosan van kihegyezve, és olyannyira előtérbe állítja az egyes szám első személyt, hogy szinte belekáprázik az ember, és figyelmen kívül hagyja igazi üzenetét; holott sokkal inkább a kategóriák meghatározásának és a megállapításnak a szabatosága érdemel csodálatot. Nietzsche felismeri azt az irányzatot vagy, ha úgy tetszik, törést, amely oly maradandó nyomot hagyott a következő évszázad alkotóművészetén és különösképpen lírai költészetén, és szavainak csakis annyiban lehetett szubjektív értékük, amennyiben csakugyan ő volt az első, aki meghirdette – de mondhatnánk azt is, hogy végrehajtotta – ezt a törést gondolkodásában és költészetében.

A VIDÁM TUDOMÁNY első négy „könyve” 1882-ben jelent meg. Nietzsche afféle előjáték („Vorspiel”) gyanánt egy sor verset, pontosabban epigrammát írt e négy „könyv” elé, és valamennyit vidáman, azaz a metsző gúny fensőségével. De ne feledjük, hogy egyik legtisztábban tragikus verse, a VEREINSAMT címen is ismert FREIGEIST szintén 1882-ben keletkezett, amikor is, akár csak a rá következő két esztendőben, annak szentelte minden alkotóerejét, amit egyik fő művének tartott: a ZARATHUSTRA új evangéliumának. A föntebb idézett aforizma viszont A VIDÁM TUDOMÁNY „ötödik könyvében” található, amelyet Nietzsche csak az 1887-es második kiadásban toldott művéhez. Az ötödik „könyvet” pedig, csakúgy, mint a mű végleges változatát, megint csak versciklus zárja le; ezek az egzaltált hangú versek azonban inkább Pindaros, mint Martialis módorában íródtak; a ciklus címe kétértelmű, a LIEDER DES PRINZEN VOGELFREI ugyanis SZABADMADÁR HERCEG DALAI-nak éppúgy fordítható, mint TÖRVÉNYEN KÍVÜLI HERCEG DALAI-nak. És csakugyan, e versek folytatásaként kapják meg a DIONÜSZOSZ-DITIRAMBUSOK is teljes jelentésüket, hetekkel teljes szellemi összeomlása előtt, ezekben a túlradó szövegekben hirdeti meg Nietzsche önnön diadalának és egyszersmind önnön megsemmisülésének apoteózisát<sup>2</sup> – noha féltő, hogy a látványos gesztus itt is eltakarja a mű igazi jelentését.

Mindenki ismeri Nietzsche költői fejlődésének fontosabb állomásait, a Heinére emlékeztető kezdetek, a lírai költő szentimentális-ironizáló hangvételétől (Heinét melleleg nem tagadta meg soha, még az ECCE HOMÓ-ban is nagy tisztelettel ír róla) egészen a kódáig, amelyben olyan távoli hagyományokból merít ihletet, mint a BIBLIA, a MAHÁBHÁRATA, mint a görögök, Klopstock, Goethe, Hölderlin, Novalis és mások,<sup>3</sup> hogy megpróbálja megteremteni a megfelelő költői formát a modern nihilizmus, vagyis az ő életigenlő nihilizmusa számára; és az sem különösebben nehéz feladat, hogy versbeszédének mindig nagyon jellegzetes típusai és hangvételei szerint különféle csoportokba soroljuk a dalokat, epigrammákat, himnuszokat az egyik, a szarkasztikus és az eksztatikus hangvételt a másik osztályozás szerint. Ezúttal azonban a lírai életmű egységét szeretnénk kiemelni, és ezt az egységet Nietzsche épp azáltal a mindennél jelen levő töréssel teremti meg, amellyel megtörte az addig közvetlennek és egyneműnek feltételezett lírai hagyományt; „*Jöjjön már [...] valami vidám bábu, táncos, szélvész és vihar, vagy legalább egy öreg pojáca*” – kiált fel egy ízben Zarathustra<sup>4</sup> –, Gadamer pedig még messzebb megy, amikor nemcsak „*csábító gondolkodót, hanem tudatos parodisztát*”<sup>5</sup> lát Zarathustrában. A fentebb felvázolt kronológiából nyilván az is kiderül, hogy Nietzschének, a lírai költőnek a kezdetek epigonizmusán túllépve tulajdonképp nincsenek is alkotói korszakai, ő csak ugyanannak a megtört formának az elrendeződését módosította. Gondoljunk csak az utolsó évekre, amikor a nagy dionüszoszi himnuszok mellett több mint százhusz epigrammát alkotott, mint ahogy a himnuszok is hordozzák, az aforizmagyűjtemény főcímét idézve, a TRÉFA, RAVASZSÁG ÉS BOSSZÚ (SCHERZ,

LIST UND RACHE) ihletésének jegyeit. És hogy a példánál maradjunk, inkább azt kellene mondanunk, hogy százhusz szintén dionüszoszi epigrammát, mivel Nietzsche nemcsak a vers típusainak és hangvételeinek, hanem magának a műfajnak, a versbeszéd belső struktúrájának a hagyományát törte meg. A paradoxonra kihegyezett sorok csattanójában prófétai üzenetet hirdet meg, és – megfordítva – az (ön)ironikus betétek és szembeötlő katakrézisek (képzavarok) ujjongó sorokkal váltakoznak. Ha e felől az egység felől tekintjük – még egyszer nyomatékosítom: egység a törésben, a törésformában –, megint csak bebizonyosodik, hogy a Nietzsche-jelenség, amelyet Gottfried Benn „*a szellemtörténet legerősebb kisugárzású jelenségének*”<sup>6</sup> nevezett, mennyire sajátos és talán egyszeri: vagyis hogy egy ikonoklaszta filozófus elveit esztétikai rendszerbe, az esztétikai rendszert önnön költészetébe, sőt – következetes gesztussal – önnön emberi sorsába írja és fordítsa át; nem csoda, hogy az utódok közül úgyszólván senki sem vonhatta ki magát a hatása alól, aminthogy az sem, hogy annyian torzították el prófétai életművének jelentését.

És ez nem is lehetett volna másképpen, hiszen Nietzsche nagy határozottsággal a művészetnek, pontosabban a lírának a végét jövendőli meg költészetelméletében.<sup>7</sup> A Nietzschének oly kedves Arkhilokhosz harci dalai<sup>8</sup> óta a költészet mindig is a közösségteremtés aktusának kifejezője, vers csakis a közösség hipotézisében és megerősítésében születhet, a líra műfaja pedig a szó szoros értelmében vett „*tanúk előtti műfaj*” (vagy legalábbis az *volt*, Nietzsche szándéka szerint): amerre csak elhaladt, még a madarak, a folyók, sőt az Alvilág szörnyei is meghallgatták Orpheusz dalát. Nietzsche számára viszont az igazi lírai költészet, vagyis az ő költészete szöges ellentétben áll ezzel a tradícióval, az ő Orpheusza pedig, ahogyan a VEREINSAMT című versében felidézi, ezt a monologikus művészetet teljesíti be, amely csakis az önpusztítás aktusához vezethet. A vers egyes szám harmadik személyben, leírással kezdődik: a „*varjak*” (vagyis a görög dalnok, majd később Assisi Szent Ferenc társainak legutolsó alakváltozatai) kifelé repülnek a téli tájból, és a végérvényesen magára maradt dalnok már csak önmagához intézheti szavait. De elvonatkoztatva a sivár táj kialakulását és örökkévalóságát leíró első és utolsó strofa keretétől, az egész versbeszéd egyetlen önmegszólítás, vagyis olyan felkiáltássorozat, amelyet a költő egyes szám második személyben intéz önmagához. „*Mert önáluk – mondja az egyik, A VIDÁM TUDOMÁNY első kiadásakor, vagyis a verssel azonos időben keletkezett aforizma – ez a kifinomult erő általában ugyanott hal el, ahol a művészet is, és ahol az élet kezdődik; mi azonban legyünk az életnek, saját életünknek költői, mindenekeelőtt az apró részletekben és a leghétköznapiabb dolgokban!*”<sup>9</sup> És Nietzsche Orpheusza csakugyan saját élete költője, de egy antiórfikus életé, mivel ez az élet „*stumm und kalt*”, „*néma és hideg*”, és végül magát a költőt is elpusztítja; utolsó önmegszólítása így hangzik: „*du Narr*”, „*te, bolond!*”. A felkiáltások, parancsok és jajszavak sorában Nietzsche-Orpheusz egyes szám második személyben önmagának mutatja meg, hogyan ürül ki körülötte és benne a világ, hogyan fosztódik meg teljesen a világtól. Az előtte elterülő táj, vagyis az ember földi világa végtelen pusztaság, a felette feszülő égből pedig, amelynek szent magasába tör minden fohász és áhítat, egyre nagyobb a hideg és kevesebb a levegő, az idő pedig (fájdalmas és groteszk megisméltéseként a görög dalnok legnagyobb tettének, akinek dalára megállt Ixion kereke, vagyis megállt az idő), beledermedve („*starr*”) a merev múltba – tulajdonképpen ez a „*feledés*”, amely az aforizma szerint „*a monologikus művészet lényege*”, míg a költészet műszájának, ne feledjük, Mnemoszüné, vagyis Emlékezet a neve. A következő versszak egyetlen kiál-

tás, ennyi maradt a teljesen elmagányosodott költőnek a kiüresedett világban. Próbáljuk kihallani a sorokból „a feledés zenéjét”:

„Károgd siket  
pusztákba hörgő gyászadalod!  
Vérzik szíved?  
Dacba, jégbe takarhatod!”<sup>10</sup>  
(Képes Géza fordítása.)

Soha keményebb, vadabb, soha szaggatottabb hangütést! Mintha – utolsó lehetséges gesztusként – a Nietzsche-Orpheusz kitépné lantja húrjait, és önnönmagát megszólítva és megidézve teremtené meg az önmaga ellen forduló dalt („Lied”), amely már nem is dal; a monologikus költészet a költészet megsemmisüléséhez vezet.

De még egy jelzőt is hozzá kell tennünk mindehhez: soha ennél következetesebb hangot! Egész elmélet rejlik ebben a versben, ebben a strófában, ebben az éktelen üvöltésben – de hát nem maga Nietzsche értékelte-e át teória és poézis megkövesedett ellentétét, nem volt-e neki is – már első értekezésétől kezdve – alapvető és életbe vágó élmény a gondolkodás, és nem tanított-e már maga Zarathustra is arra, hogy csak azokat a könyveket érdemes olvasni, amelyeket vérrel írtak?<sup>11</sup> Csak ebből az alapvető átértékelésből kiindulva lehet megragadni azoknak a legfontosabb téziseknek az igazi jelentőségét, amelyekkel Nietzsche meghatározza, milyennek is kell lennie – ellentétben az egész hagyománnyal – a „hitevesztettek”, vagyis a saját költészetének. A lírai kifejezésformának mindig is az „én” volt a tengelye. Nietzsche viszont, aki kedvtelve idézte a pascali mondást: „Az én gyűlöletes dolog”,<sup>12</sup> kijelentette, hogy immár senki sem teheti meg az „én”-t, amiképp Descartes még megtehetette, a „gondolkodás” előfeltételének; és e kijelentésből kérlelhetetlen logikával vont le a végkövetkeztetést, ami nem más, mint a nyelvtan teljes kiiktatása; az idézett aforizma csattanója szerint már csak a nevelőnőkben él végtelen bizalom a nyelvtan iránt, egy másik aforizmában pedig azt mondja, hogy addig nem is fogunk tudni megszabadulni istentől, amíg hiszünk a nyelvtanban.<sup>13</sup> Máshol meg azt bizonygatja, hogy már nincs semmi értelme az aktív meg a passzív közti megkülönböztetésnek, a TÚL JÓN ÉS ROSSZON első könyvének egyik első aforizmájában pedig a kettős kérdés eleve lehetetlenné tesz minden választ: „Melyikünk itt az Oidípusz? És melyikünk a Szfinx?”; a HAJNALPÍR című gyűjteményben meg a szkeptikus mondást idézi: „Ich weiss durchaus nicht, was ich tue”, csak hogy rögtön rávágja a választ: „du wirst getan”.<sup>14</sup> „Du wirst getan” – de nem valami egyetemes telosz jelentésében. A hagyománnyal való szakítást, látni való, megint csak nem lehetett volna ennél radikálisabban végrehajtani. Nagy költészetet, de még nagy verset is mindig is csak teleologikus értelemben lehetett megalkotni közös eszmények felé törekedve. Nietzsche azonban nemcsak gyökeresen szakított ezekkel az eszményekkel, de gondolati alapzatukat is igyekezett lerombolni. Nem, hirdette, nincs „lét” és nincs „látszat”, csakis „látszatok vannak”,<sup>15</sup> ami annyit jelent, hogy az úgynevezett „ok” és „okozat” is csak véletlen és esetleges kép, semmi más;<sup>16</sup> nem, hirdette továbbá, nincs kiválságos perspektíva, ahogyan nincs előre megrajzolt horizont sem,<sup>17</sup> ami annyit jelent, hogy – megint csak Zarathustra szavaival – „az út – ilyen nincs!”,<sup>18</sup> és hogy minden telosz szintiszta szubjektív fikció, illetve a MENSCHLICHES, ALLZUMENSCHLICHES utolsó aforizmáját idézve, „mint vándor, de nem mint utas, mivel nem a végső cél felé tart: hisz ilyen nincsen”,<sup>19</sup> és ha csakugyan az amor fatibus, a sors akarásában van az Übermensch nagysága, akkor e nagyságból az akarás szarkasztikus jellege is következik. És követ-

kezzen itt a HAJNALPÍR című kötet egyik leghatásosabb aforizmája: „*Lehet, hogy nincs akarat és nincsenek célok sem, lehet, hogy csak elképzeltük őket. A szükségszerűség a végtelen időben játssza a véletlen kockajátékát: így aztán időnként olyan dobások is előfordulhatnak, amelyek a megtévesztésig hasonlítanak a célszerűség meg a racionalitás különféle fokozataira.*”<sup>20</sup>

Az aforizmasorozat felől olvasva úgy látszik, hogy Nietzsche lírai életműve valóságos tételköltészet, amely a hagyomány rendszeres felszámolásának tételét van hivatva megjeleníteni – persze csak a szó nietzschei jelentésében, amelyben egyedül a látszat a hiteles létezés, a tézis pedig alapvető és életfontosságú élmény. Ez a költészet ugyanis minden bizarrsága és vakmerősége ellenére is logikus és következetes, ez a költészet valójában monologikus költészetbe átfordított monologikus filozófia. Nietzsche képzeletét össze nem illő elemekből felépített metaforák, sőt katakrézisek (képzavarok) jellemzik;<sup>21</sup> szintaxisában néha olyan igéket használ visszaható névmással, amelyeknek jelentése ezt sehogyan sem teszi lehetővé, a hol kérdésre válaszoló dativust a hová kérdésre válaszoló accusativussal cseréli fel, és ami ezt a teloszt illeti, nem egy versnek áll középpontjában egy olyan cél megnevezésének deiktikus aktusa, amely már csak azért is merőben szubjektív, mert megmarad pusztá adverbiumnak, két versben pedig (egyiknek a ZARATHUSTRA genezise a témája) a „Ziel” (cél) szót a „Spiel” (játék) szóval rímelteti.<sup>22</sup> Olyan monologikus költészet ez, amely számára a képzelet, sőt a nyelvtan szabályai is elvesztették értéküket; ez a költészet önmagát önmagáért és önmaga ellenében teremti meg, mégpedig olyan esetleges eszmények felé fordulva, amelyek egyetlen hagyományos nyelvtani, vagyis egyetlen hagyományos egzisztenciális eset elfogadását sem teszik számára lehetővé, sem az állapotét, sem az irányjelölését. Ikonoklasztikus líra, a hagyományrombolás költészete ez – de vajon létezhet-e egyáltalán hagyományromboló költészet, és vajon folytatható-e? Vagy lehet, hogy csak az az egyetlen hiteles létezési formája, hogy rámutat önnön lerombolásának teloszára? És csakugyan, Nietzsche-Zarathustra tisztában volt vele, hogy tulajdonképpen páratlan lét életműve az övé. Amikor „*a legnagyobb csend órájában*” Zarathustrát így buzdítja szíve: „*Ne tétovázz, Zarathustra! Mondd ki a szót, ha beletörsz is!*”, nagyon is jól tudja, mire buzdítják, hiszen ezzel a kijelentéssel vezeti be próféciaját: „*Hogy képekben szóljak, mint a költők, sántítva és dadogva; és előnt a szegyen, hogy megint csak költőnek kell lennem*”, majd ezzel fejezi be: „*Kimondtam a mondandóm, hogy azután nekiütközve törjek darabokra*”, majd újra abban a fejezetben, amelyben „*jókedvű bábunak*” nevezi magát: „*Manapság már a magány is felpuhul, és széttöredezik, mint valami széteső sír, amely többé nem zárja magába a holtakat.*”<sup>23</sup> Majd a DIONÜSZOSZ-DITIRAMBUSOK sorozatból való RAGADOZÓMADARAK KÖZÖTT című vers csattanójában a rím, amely annyira világos, hogy már a határesetek mindannak, amit abban az időben még lírának tartottak: „*O Zarathustra!... / Selbstkenner!... / Selbsthenker!...*” („*Ó, Zarathustra!... / Önelemző!... / Önhóhéroló!...*”)<sup>24</sup>

George mindenesetre ezt az értéket határozottan elvitatta az egész Nietzsche-jelenségtől. „*Sámára mindig is idegen maradt minden hitelesen költői, nem csoda, hogy nem volt soha tanítványa.*”<sup>25</sup> Aki ismeri a Nietzsche iránti mélységes hódolatát, az méltán csodálkozik ezen a megállapításon,<sup>26</sup> holott alapjában véve nagyon is érthető, hiszen épp abban állt életművének (versesköteteinek, de a tanítványokkal kialakított körnek is) a programja, hogy a kihívás gesztusával a modern korban is megőrizze a „*tanúk előtti*” költészetet, annak minden konzervatív értékével. És ezzel ellentétes irányban Ady Endre ítélete ugyanilyen nyilvánvaló: fiatal korában őrá is felszabadító hatással volt Zarathustra üzenete, azonosult is vele, főként a költői alkotás értékét illetően, és nem tagadta meg soha, még azokban az években sem, amikor már ő is rendkívüli hírnévre

jutott, amire egyébként éppen Nietzsche példáját követve mindig is törekedett: „*De nem volt békítő költő, mert ezeket különösen utálta: csak azokat a költőket szerette, akik új költői hasonlatot, tehát új Isten hoztak. Ő önmagát hozta, ez a Nietzsche Frigyes új költői hasonlattal, új Istennek jött.*”<sup>27</sup>

Idézzük még egyszer e nyilvánvalónak minősíthető ítéletek sorában Gottfried Benn nevét, ha csak egy rövid kommentárral megtoldott idézet erejéig is. Ő a saját expresszionista mozgalmának közvetlen előfutárát látta Nietzschében. Ebből a nézőpontból kiindulva a mozgalom és a maga számára mintegy el is tulajdonította örökségét, amiként ez nem egy esszéjén és alapjában véve egész költői életművén is látható; de legnyilvánvalóbban abban a kis versben, amelyben Nietzsche összeomlását írja le. A vers stilisztikai bravúr, és el sem lehet döntení, miről van szó, a Nietzsche-versek tökéletes utánzatáról-e vagy eredeti Benn-alkotásról: a rendkívül hatásos és mozaikszerű megoldások, valamint a szándékos ügyetlenségek (a „*Weltgenie*” például a „*Psychiatrie*”-val, a „*Librairien*” pedig a „*Turin*”-nal rímeli!)<sup>28</sup> legalább annyira utalnak a torinói tragédiára, mint egy expresszionista eseményre:

*„Indes Europas Edelfäule  
an Pau, Bayreuth und Epsom sog,  
umarmte er zwei Droschkengäule,  
bis ihn sein Wirt nach Hause zog.”*<sup>29</sup>

Mi sem volna könnyebb, mint felsorolni azoknak az alkotóknak, zseniknek és epigonoknak a nevét, akik visszautasították ezt a filozófiai-költői üzenetet, legalábbis amit megértettek belőle, és főleg azokét, akik azonosultak vele.<sup>30</sup> De van egy ennél népesebb csoport is, ezt azok alkotják, akik – bár egyformán kimutatható életművükön Nietzsche sokrétű hatása – tudatosan elhárították ezt a hatást, vagy úgy, hogy egészen más következményekre jutottak belőle, vagy úgy, hogy megcsonkították, mivel csak egyet tettek magukévá ellentmondásos aspektusai közül. Az alábbiakban három különböző példát fogok felidézni, Hofmannsthalét, Rilkeét és Apollinaire-ét, csak azt tartva szem előtt, hogyan törekedett mindhárom alkotó arra, hogy életművében el-sajátítsa, vagyis megváltoztassa Nietzsche üzenetét.

Hogy Hugo von Hofmannsthal, a *poeta doctus* (ha egyáltalán van ilyen), az „örökös” („*Erbe*”), ahogyan magát nevezni szerette, sokat forgatta Nietzschét, abban nincs semmi különös, de ezzel nem sokat mondtunk; ennél sokkal többet kell mondanunk: épp fiatalkori műveire, amelyekben valósággal a költészet szellemének feltámadását ismerték fel kortársai, ami annál figyelemreméltóbb, mert mentalitásuk, vagyis, az akkor divatos kifejezéssel, „hangulatuk” tökéletesen különböző. Emlékeztessünk mindenekelőtt az alig tizenhét esztendőös szerző első, GESTERN című darabjára. A darab, miként ezt Hofmannsthal első perctől fogva világosan bevallja, Musset ANDREA DA RIMINI című szomorújátékának mintájára íródott: és csak nem is régen, alapos szöveg-elemzéssel bizonyították be, hogy a nyilvánvaló utánzás felszíne alá valójában nietzschei ihletésű témát rejtett, valójában azt írva meg, ahogyan ő értelmezte a kiváltságos perspektívák megszüntetésének és a látszat apológiájának nietzschei üzenetét. Így alkotott nietzschei ihletésből, de ugyancsak nem nietzschei szellemben egy erkölcsi komédiát, amely az elején az öröm, a végén a bánat tónusában jeleníti meg a nézőpontok és érzelmek elbizonytalanodását.<sup>31</sup> Egy másik darabban viszont, amely ugyanezekben a termékeny években keletkezett, és amely a középkori allegorikus drámák mintáját követi, teljesen világos a Nietzschére való utalás; a DER TOR UND DER TOD (A BALGA

ÉS A HALÁL) című darabban a Halál olyan szavakkal jelenik meg a hős előtt, amelyeket a szerző úgyszólván szóról szóra másolt át A TRAGÉDIA SZÜLETÉSÉBŐL:

*„Én nem vagyok ijesztő, sárga csontváz,  
Bennem Bacchusszal s Vénusszal rokont láss:  
Előtted tm hatalmas isten áll. [...]   
Ha lelkedet túláradó sovárgás  
Reszketve forró árral átítatja,  
S ha egy-egy pillanatra megszáll  
A Mérhetetlen titkos áhítatja,  
S a körtánc mámorában csillog, égbolt  
S földkerekség mind tiéd volt:  
Minden csodával teljes órán,  
Melytől mélyen megborzongtál legott,  
Titokzatos rejtélyes, szent erővel  
Az én hatalmam érintett meg ott.”<sup>32</sup>*

Holott a darab nem hirdet semmiféle dionüszoszi apológiát, és az üzenet nagyon is beletörődő és elmosódott: a moralitásnak a hős vagy a „Balga” áll a középpontjában, aki egész életét eltékozolta, mivel nem találta meg sem az életben, sem a halálban a hiteles szerepét; a darab valamiféle nosztalgikus vágyakozással fejeződik be az életet és a halált egybekapcsoló homályos és örök egység után: „Halott már életem – légy életem, Halál!”<sup>33</sup>

Igaz, Nietzsche nem fogadott volna el soha efféle bölcsességet; mindamellett egy percig sem kétséges, hogy Nietzsche, illetve az ő önmegszólító vitalista aforizmái előtt senkinek sem jutott volna eszébe ilyen paradoxon.

A többi között érdemes még a legemblematikusabb példát is idézni. A KÜLSŐ ÉLET BALJADÁJA című versben Hofmannsthal is átveszi a „Spiel” (játék)/„Ziel” (cél) rímet:

*„S mindez mit ér, s e játékok mit érnek?  
Felnőttünk már, örök magányosok,  
Céltalan vándorai csak a térnek”<sup>34</sup>  
(Kardos László fordítása.)*

Nietzsche két versében már csak ez a rím is kihívás kifejezője, a minden teleológiai eszmény, mi több, a költői műalkotás eszménye elleni kihívásé. Hofmannsthalnál egészen más a helyzet: őnála ez a rím az emberi lét színpadiasságának, ismerve a barokk iránti rajongását, mondhatnánk, *spectaculum*ának kifejeződése, amelyben elválaszthatatlanul összefonódik, vagy ahogyan ő mondja kedvenc szavával, egymásba csúszik („gleitend”) az élet és a halál minden szép és kétségbeejtő jelensége, és örökké meg is marad a körkörös és önmegtermékenyítő mozgás metaforájában, vagyis a költői tökély állapotában. Gyakran idézik Hofmannsthal kijelentését: „Jól el kell rejteni a mélységet. Hogy hová? A felszínre”,<sup>35</sup> mert ars poeticát látnak benne. Annál is inkább, mivel a mondat Nietzscheig vezethető vissza, nevezetesen arra a mondatra, amely szerint „A görögök felszíneseek voltak – de mélységgel”.<sup>36</sup> Ez a két mondat szerencsére sűríti magába mindazt, amit a nietzschei üzenet jelentett Hofmannsthal számára. Mi sem idegenebb Nietzschétől, mint „elrejtteni” a „mélységet”, és főleg akkora mesteri invencióval „rejtteni el”, hogy el is tűnjön (vessük közbe: épp az volt az expresszionisták fő célja, hogy

rendkívül sokkoló képekkel újra megjelenítsék ezt a „mélységet”); és Nietzsche nyilván nem a világi jelenségek és értékek összemosódásának emblémájaként írta provokatív rímpárját. És mégis félreismerhetetlen, hogy Hofmannsthal a „játék” és „cél”, valamint a „mélység” és „felszín” ellentétpárjára építette egész fiatalkori életművét, arra az ellentéppárra, amelyet Nietzsche honosított meg az európai költői gondolkodásban.

Rilke nem volt csodagyerek, nem tartozott soha a poeta doctusok sorába, és míg Hofmannsthal gyakran nevezte magát „örökösnek”, Rilke inkább a „télközli fiú”-nak, vagyis annak képében ismert magára, aki visszautasított minden örökséget, és semmi esetre sem törekedett valamiféle enciklopédikus műveltségre. De azért nagyon sokat olvasott, és mélyen hatott is rá nem egy olvasmánya, hiszen már a legkorábbi évektől fogva nagyon is sajátos és nagyon is következetes módon gondolkodott a költészetéről. Márpedig Nietzsche kétségtelenül ott volt a meghatározó olvasmányok sorában. De kezdjük a megcáfolhatatlan filológiai tényekkel: Lou Andreas-Salomé hagyatékában húsz-egynéhány lapot találtak tele olyan feljegyzésekkel, amelyeket Rilke A TRAGÉDIA SZÜLETÉSE olvasásakor vetett papírra. Rilkét Nietzschén kívül soha egyetlen más szerző sem készítette ilyen meditációra. Ezen az úton haladva Rilke életművének elemzői számos olyan verset, illetve verssort találtak, amelyekben nyilvánvaló az utalás a nietzschei eszmékre,<sup>37</sup> sőt egyikük még azt a vakmerő, de abszurdnak egyáltalán nem abszurd hipotézist is megfogalmazta, hogy még az ÚJ VERSEK valóságos *ars poeticájának* tekinthető ARCHAIKUS APOLLO-TORZÓ-n is kimutatható az apollói és dionüszoszi művészet antinómiája.<sup>38</sup>

Itt mindössze két példa felidézésére szorítkozunk.

Az első Nietzsche legendás könyvének jellegzetesen rilkei értelmezése; mondjuk meg rögtön, hogy ez a példa olyannyira sajátos esete a költői recepciónak, hogy az már zavarbaejtő. Ismerjük a mű egyik központi tézisé: a szatírkórus volt a dionüszoszi archaikus tragédia („*Urtragödie*”) egyetlen színpadi megvalósulása, minden, ami ezután következett, csak egyre hiteltelenebb lett, és elkerülhetetlenül vezetett a műfaj csődjéhez. Egyik írásában, amely e könyv peremén keletkezett, Nietzsche sokkal egyértelműbb, és minden azonosságot megtagad a görög színpad és a modern színház között – ezzel pedig, a *limine*, minden olyan kísérletet kizárva, amely új színpadi jelenéssé próbálná átalakítani szemléletét.<sup>39</sup> Márpedig Rilkét éppen az a kérdés foglalkoztatja legjobban, miképpen is kell elgondolni azt a színpadot, amely megfelel a „*Dionüszosz felátadása*” nagy témájának. Ahol Nietzsche kijelenti, hogy a dionüszoszi művészet csakis zenei lehet, semmi más, ott Rilke vizuális művészetet keres: „*az eredendő fájdalomnak a zenében képek és fogalmak nélkül való megjelenését*”,<sup>40</sup> olvassuk Nietzschénél. „*Egy tekintetet kell beiktatni a közönség meg a színpad közé*”,<sup>41</sup> olvassuk Rilke jegyzeteiben. Ez a vizuális művészet persze független minden valóságos formától, Rilke még az „*imaginäre Bühne*” kifejezést is használja (és a jelző, csakúgy, mint az „*imaginárius szám*” kifejezésben, olyan létezőre utal, amelynek nincs semmiféle reálisan létező megfelelője, esetünkben pedig olyan színpadra, amely valóságosan nem jelenik meg sehol); mégis vizuális felfogású művészet ez, és, miként maga Rilke is kiemeli, apollói szellemű is: Rilke a jegyzeteiben azt próbálja felépíteni, amit Nietzsche eleve és végérvényesen elítélt.

A másik példa ugyanabból az ihletkörből való, és ugyanabba az irányba mutat. Még mindig a kezdeti időszakban, amely, ne feledjük, viszonylag sokáig tartott, és egyáltalán nem sejtette a költő leendő nagyságát, Rilke már felfedezte a nietzschei képet: ajtó a világ, ezer pusztaságra nyíló. És a kép olyan nagy hatással volt rá, hogy a Naplóban többször is felhasználja, részint a jegyzetekben, részint a versvázlatokban, és mindannyiszor alakít rajta, és továbbfejleszti.<sup>42</sup> Teljességgel lehetetlen, gondolná az ember,



olyan valakinek a képét folytatni, aki olyan helyen áll, ahonnét nézve végtelen pusztaság a világ, az ég pedig üres: Nietzsche szándéka is ez volt. Rilke azonban mégis folytatja: hőse (akihez az önmegszólítás egyes szám második személyében beszél) nem végez önmagával, hanem a pusztaság végére érve visszafordul („*Mivel csak kapu a pusztaság, és a visszafordulók [...]*”, „*Ha, ó, visszatérő, visszatérsz a pusztaságból [...]*”);<sup>43</sup> hogy megmenthesse a művészetet és művészete megmentésével a világot, tulajdon képével tölti be a térbeli űrt, amelyet otthonná alakít. Idézzünk két jellegzetes sort: „*Betöltve a feltündöklő világ ürességét*”, „*Mint az utolsó ház, olyan az első csillag*”:<sup>44</sup> ahol Nietzsche számára egyszerre tűnik el az egész múlt és a jelen háza a jéghideg otthontalanságban, ott Rilke felfedezi egy nagy gondolat széplelkű átírásának szándékát.

Egy Nietzsche-imádó nyilván egyszerre felháborítótnak és nevetségesnek érezte volna e sorokat és még inkább a mögöttük rejlő szándékot, sőt még a történeti konklúzió is nyilvánvalónak látszik: mivel, miként ő maga írja, csak amolyan Maeterlinck-forma költőt<sup>45</sup> látott abban, aki „*egész életünk költőjének*” vallotta magát, Rilke számára nemcsak a próféta nagysága, de a költő nagysága is érthetetlen maradt.

De vajon nem túlságosan nyilvánvaló-e ez a végkövetkeztetés? Tudjuk, hogy Rilke mekkora életművet épített fel e nem túlságosan filozofikus reflexiókból, illetve azokból a – meglehet – közepszerű verssorokból kiindulva, amelyek visszatekintve mégis egyéni útkeresésének jelei. Rilke e tapogatózó útkeresés közben nagyon is következetes módon olyan költői-filozófiai üzenetet szűrt le Nietzsche verseiből és értekezéséből, amely teljességgel idegen Nietzsche eredeti szándékától, mi több, Nietzsche szükségesnek érezte, hogy *expressis verbis* eleve rácafoljon erre az értelmezésre, ami ha éppen visszajáról is, de Rilke érzékenységet tanúsítja a nietzschei gondolat iránt. És ez a sajátos affinitás sokkal mélyebbnek és tartósabbnak bizonyult nem egy Nietzsche-imádó vonzalmánál. Igaz, ezt a hatást a szövegekben nem nagyon vagy csak nagyon kevésbé lehet tetten érni; az elemzők azonban a már idézett példák mellett még a költői beteljesülés két nagy ciklusában, vagyis a DUINÓI ELÉGIÁK-ban és az ORPHEUSZ-SZONETTEK-ben is világosan felismerik azoknak a kérdéseknek és válaszoknak a nyomait, amelyekkel Nietzsche próbálta a költői nyelvet és a költői létformát újradefiniálni.<sup>46</sup> Mindenesetre azoktól az átalakulásoktól most eltekintve, amelyek a költő különböző alkotói korszakaiban és köteteiben szerepet játszottak, Rilke mindvégig megőrizte életművének vezérelvül egy egyetemes művészlét kialakítását; és ezt az elvet épp a nietzschei tételek ellenében dolgozta ki.

Befejezül az évszázad harmadik óriásának, Apollinaire-nek a nevét szeretnénk néhány szóban felidézni. Mint annyi más distinkció, a közvetlen ihletésű költőt a tudós ihletésű költőtől megkülönböztető sem alkalmazható erre az életműre, annál is kevésbé, mivel ha igaz is, hogy Apollinaire rengeteget olvasott, szinte minden nyelven és szinte minden tárgykörben, és hogy szerette a szövegeibe is beépíteni olvasmányait, az is igaz, hogy teljesen magához hasonította forrásait és olvasmányait, eltorzítva és újraírva őket egészen a felismerhetetlenségig, mivel a nyersanyag öntörvényű és gyakran játékos átalakítása önáló szerve része az ihletnek. Annál figyelemreméltóbb, hogy örök mozgásban, örök átalakulásban levő szelleme kitartó állandósággal fordult újra meg újra Nietzsche személye és írásai felé, mégpedig az 1902-től az 1917/1918-as évig ívelő időszakban (míg 1902 egy kisebb cikk keletkezési ideje, az 1917/1918-as esztendő már a LES COLLINES című vers genezisének időpontja); ez alatt az idő alatt nem kevesebb mint hatszor hivatkozik rá, és – ami még meglepőbb – mindannyiszor tiszteletben tartva az általa felfedezett üzenetet. Két ízben Nietzschének még a szavait is megtartja: egy alkalommal németül bemásol a Naplójába egy aforizmát; máskor pe-

dig, már egyik jelentős művében, nevezetesen a LES TROIS VERTUS PLASTIQUES című értekezésében, amely később a MÉDITATIONS ESTHÉTIQUES című műnek lett előszava, még egy különösképpen bizarr képet is idéz Nietzsche legutolsó időszakából a művészi alkotás esetleges és önkényes jellegének megvilágítására: a panaszkodó Ariadnének Dionüszosz elmagyarázza, hogy csak azért húzogatja a fülét, mert hosszú füllel még szebb lehetne.<sup>47</sup>

Mindamellettem nem volna sok értelme itt felsorolni Apollinaire valamennyi Nietzschevel kapcsolatos jegyzetét és idézetét, hiszen mindez legfeljebb csak árnyalná a képet, a rejtett vagy nyilvánvaló utalások rendkívül nagy számát; ezek a jegyzetek és idézetek azonban egészen más jelentőségre tesznek szert a sorozatot lezáró különleges példával. A LES COLLINES című versről van szó, amelyet Apollinaire és néhány kortársa már megszületése pillanatától a költő egyik legfontosabb alkotásának tartott, és amelyben egyáltalán nem rejtett, sőt nagyon is következetes a Nietzsche-re való utalás. Több mint húsz versszakon át a költő rendszeresen veszi át a nietzschei motívumokat, főleg annak a három fő fejezetnek a motívumait, amelyekben Zarathustra leírja „*mélyesen mély gondolatainak*” geneziséét.<sup>48</sup> Nem mintha Apollinaire rekonstruálta volna az „*örök visszatérés*” gondolatát, ahogyan az Nietzscheben megszületett, minden pozitív állításával és minden szédületes ellentmondásával egyetemben: egészen másként volt hű és másként hűtlen az üzenethez. Nagyon is átvette a motívumokat, a sast, a kígyót, az idő gyűrűjét, a vágyat, az akaratot stb. stb., és még a másodrangú elemek jelentékeny része is azonosítható; ebben a versben csaknem eredeti formájukban őrzik meg a motívumokat. Elvágja viszont azokat a szálakat, amelyek a nietzschei logika szerint egybefűzik őket, és idegen motívumokat illeszt közéjük, vagyis olyan szekvenciákba rendezi őket, amelyek – legalábbis ami Apollinaire módszerét és céljait illeti – még csak nem is hasonlítanak a ZARATHUSTRA-ban olvasottakhoz. Ezeknek a motívumoknak ugyanis az új kompozícióban már nincs semmiféle szimbolikus értékük, és ilyenformán már nem is készíthetik elő a „*mélyesen mély gondolatok*” kinyilatkoztatását; Apollinaire csak azért idézi fel őket, hogy új összefüggéseket mutasson fel, és hogy előkészítse az alkotás, saját költői alkotása mindenhatóságának bejelentését:

*„...s amihez sose nyúltak  
Hozzányúltam megtapogattam*

*S vizsgáltam amit semmiképpen  
Nem tudott elképzelni senki”<sup>49</sup>*

(Vas István fordítása.)

Ezeknek a diadalmas, a tisztán monologikus versbeszédben tartott és határozottan nietzschei elemekből építkező soroknak, amelyek a nietzschei motívumokkal, ne fedjük, nem a szekvencia legvégén, hanem valahol középen helyezkednek el, a képekben gazdag strófák karéjában, ugyane versben egy még radikálisabb forma ad megerősítést:

*„Mint halottak valószerűlten  
Pezsgőt tölt a pincér nekik  
Mint csiga habzik az ital  
Vagy mint egy költő agyvelő  
Káprázatteljes tüzijáték  
A rabszolga kardot emel*

*Mint forrás mit folyó a penge  
Ahányszor lesuhint vele  
Egy mindenség zsigere hull ki  
Melyből új világok fakadnak”  
(Rónay György fordítása.)*

És csakugyan, közvetlenül a szekvencia után Apollinaire szántszándékkal szabadítja fel ihletét, hogy a szürrealizmust megelőző képekkel alkossa meg a következő öt versszakot. Bármily bizarr folytatása is ez a nietzschei örökségnek, nyilván megnyerte volna annak tetszését, aki szerint, miként egyik híres mondásában megfogalmazta, ott kezdődik a nagyság, ahol valaki már nem tesz különbséget Isten és szatír között.<sup>50</sup>

Fejezzük be egy utolsó Nietzsche-idézettel ezt a rövid áttekintést. Ő úgy ítélte meg a Zarathustra magasából, hogy senki se fogja tudni folytatni a szavait: „*Miért is volna meglepő, hogy olyan elfuseráltak és sikertelenek vagytok, félig szétesettségben élők!*”<sup>51</sup>

És próféciája igaznak bizonyult, mivel senki sem tehetette igazán magáévá (ha akarta, ha nem) ezt a költői-filozófiai üzenetet, áttekintésünkben azonban kiderül, hogy tévedett is egyszerűen, mivel életműve ennek ellenére meghatározó hatással volt a következő nemzedék legnagyobb tehetségeinek kialakulására, sőt az iskolaalapítókra is. Szavai – még úgy is, hogy eltompították, megcsonkították és más összefüggésbe állították őket – végeredményében megváltoztatták a XX. század lírai költőjének, vagyis magának a lírai költészetnek az eszményét.

### Jegyzetek

1. Az idézetet saját fordításunkban adjuk. Vö. Friedrich Nietzsche: A VIDÁM TUDOMÁNY. 367. Fordította Romhányi Török Gábor. Holnap Kiadó, 1977. 294. Lásd még: Friedrich Nietzsche: VIDÁM TUDOMÁNY. Fordította Wildner Ödön. Világirodalom Könyvkiadó Vállalat, é. n. 290–291. Nietzsche: WERKE. Kritische Gesamtausgabe, hrg. G. Colli–M. Montinari: DIE FRÖHLICHE WISSENSCHAFT. Berlin, 1973. 298. Dolgozatomban egyéb utalás híján mindig erre a kiadásra hivatkozom.

2. Vö. IM-ÍGYEN SZÓLA ZARATHUSTRA. Fordította Wildner Ödön. Szukits Könyvkiadó, Szeged, é. n. Harmadik rész, első fejezet, 155. ALSO SPRACH ZARATHUSTRA, 190.

3. Ami költészetének elemzését illeti, lásd Jost Hermand utószavát, in: Nietzsche: GEDICHTE, Stuttgart, 1964, valamint Peter Pütz utószavát, in: Friedrich Nietzsche: DER ANTI-CHRIST. ECCE HOMO. DIONYSOS-DITHYRAMBEN. München, 1984. Vö. FRIEDRICH NIETZSCHE VERSEI. Európa, 1989.

4. IM-ÍGYEN SZÓLA ZARATHUSTRA. I. m. Negyedik rész, 274. Nietzsche: ZARATHUSTRA. 301.

5. Lásd DAS DRAMA ZARATHUSTRAS. In: NIETZSCHE-STUDIEN, 15. (1986.) 3.

6. Gottfried Benn: NIETZSCHE NACH FÜNFZIG JAHREN. In: DAS HAUPTWERK, II. ESSAYS. RE- DEN VORTRÄGE. 306.

7. Lásd Erich Heller figyelemre méltó esszéjét: NIETZSCHE UND DIE ZU ENDE GEDACHTE KUNST. In: IM ZEITALTER DER PROSA. Stuttgart, 1984. 67–85.

8. Köztudomású, hogy A TRAGÉDIA EREDE- TÉ-ben Nietzsche milyen emblematikus je- lentőséget tulajdonít Arkhilokhosz költésze- tének.

9. Nietzsche: A VIDÁM TUDOMÁNY, 192. és FRÖHLICHE WISSENSCHAFT, 218.

10. Nietzsche: GEDICHTE. Stuttgart, 1964. 24. Vö. FRIEDRICH NIETZSCHE VERSEI. I. h. 68.

11. Lásd az IM-ÍGYEN SZÓLA ZARATHUSTRA AZ ÍRÁSRÓL ÉS OLVASÁSRÓL (VOM LESEN UND SCHREIBEN) című fejezetét. I. m. 41–42.

12. Idézi W. P. Williams: in: NIETZSCHE AND THE FRENCH. Oxford, 1932. 94.
13. Idézi Éric Blondel: NIETZSCHE LE CORPS ET LA CULTURE. Paris, 1986. 227. Blondel a n° 141-es aforizmára hivatkozik. Németül lásd a tizenkilenc kötetes Körner-kiadást. Berlin, 1921, vol. XIII. 123. Lásd még A BÁLVÁNYOK ALKONYA, GÖTZENDÄMMERUNG, 3. fej. 5. pont. Röviden utalok egy párhuzamos helyre, amely annál fontosabb, mert tudomásom szerint semmiféle filológiai hatásról nem lehet szó. Egyik JEGYZET-ében a szókincs és a többszám igazi jelentéséről elmélkedve Mallarmé rendkívül éles meghatározásra jut. Szerinte rejtelmes kapcsolat áll fenn olyan nyelvi jelenségek között, amelyeknek nincs közük egymáshoz „*filozófiailag minden nyelvtanon kívül, hacsak ez a nyelvtan nem rejtett és sajátlagos filozófiája és egyszersmind váza is a nyelvnek*”. L. NOTES, in: Mallarmé: OEUVRÉS. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1945. 855.
14. TÚL JÓN ÉS ROSSZON. Fordította Tatár György. Matúra bölcselet, Ikon, 1995. 11.; Berlin, 1968. 9. MORGENRÖTE. Berlin, 1971. 113.
15. A VIDÁM TUDOMÁNY, 54. aforizma.
16. A VIDÁM TUDOMÁNY, 112. aforizma, HAJNALPÍR, 121. aforizma, A BÁLVÁNYOK ALKONYA, 6. fej.
17. A VIDÁM TUDOMÁNY, 125. aforizma.
18. IM-ÍGYEN SZÓLA ZARATHUSTRA. I. m. 214. ZARATHUSTRA, 241.
19. MENSCHLICHES, ALLZUMENSCHLICHES. Berlin, 1967. 374.
20. MORGENRÖTE, 120.
21. Sarah Kofman szerint, miként a NIETZSCHE ET LA MÉTAPHORE című könyvében (Paris, 1983) kifejti, azzal, hogy Nietzsche eltörölte a szubjektum és az objektum közti különbséget, a metafora lett gondolkodásának primer formája.
22. IM SÜDEN (DÉLEN), SILS-MARIA, Nietzsche: GEDICHTE. Stuttgart, 1964. 67., 76. Egyik, 1885. június-júliusra datált posztumusz töredékében még szélsőségesebb és még szikárabb módon foglalja össze ezt a gondolatot. Az aforizma az abszolút nihilizmus hangoztatásával kezdődik: „*Ez a világ szörnyűséges erő, se kezdete, se vége [...], határa a Semmi, ami körülveszi*”; majd, miután megismétli az önépítés és önmegbontás egységével kapcsolatos tézisét, következik a nihilista szókép, pontosabban „szóképtelenség”: „*ez az én diónüszösi világom, az örök-teremtés, az örök-önmagát-rombolás, a kétszeres mámor titokvilága, túl jön és rosszon, céltalanul, hacsak nem a körkörösség örömeinek céljából*”. NACHGELASSENE FRAGMENTE. Berlin, 1974. 338. 1885. június-július.
23. IM-ÍGYEN SZÓLA ZARATHUSTRA. I. m. 151.; ZARATHUSTRA, 167., 218., 242., 302.; 197.; 220.; 275. ZARATHUSTRA, 184., 243., 273., 345.
24. I. m. 220.
25. A kijelentést épp egy Nietzsche-tanítvány idézi abban a könyvben, amelyben a Mesterrel folytatott társalgásokat jegyezte fel; semmi okunk tehát kétségsbe vonni a hitelességét. Rudolf Böhringer: EWIGER AUGENBLICK. Düsseldorf, 1965. 49.
26. Vö. főleg a NIETZSCHE című versét. In: WERKE, I. Düsseldorf, 1976. 295. Megjegyzendő, hogy még ebben a csaknem vallásos áhítatú versben is azt fájjalja, hogy Nietzsche nem „dalolt”.
27. A cikk, amely a magyar ZARATHUSTRA-fordítás megjelenésekor, 1908-ban keletkezett, csak legjelentősebb darabja az idevágó cikkek és megjegyzések egész sorozatának. In: Ady Endre: PUBLICISZTIKAI ÍRÁSAI, III. 1977. 57.
28. Megjegyzendő, hogy a második rím kancsal, mivel a német többszámot „i-e”-nek kell ejteni, nem pedig „i”-nek.
29. Gottfried Benn: TURIN. In: DAS HAUPTWERK, I. Wiesbaden und München, 1980. 177. Ami a legfontosabb idevágó esszékét illeti: ezek az EXPRESSIONISMUS, valamint a NIETZSCHE – NACH FÜNFZIG JAHREN. In: i. m. II. 122–138., 305–316.
30. Lásd két általános áttekintésben: Theo Meyer: NIETZSCHE UND DIE KUNST, Tübingen und Basel, 1993; Bruno Hillebrand (szerk.): NIETZSCHE UND DIE DEUTSCHE LITERATUR, I–II. Tübingen, 1978.
31. Lásd Jürgen Meyer-Wendt könyvét: DER FRÜHE HOFMANNSTHAL UND DIE GEDANKENWELT NIETZSCHES, Heidelberg, 1973, valamint Katharina Mommsen cikkét: LORIS UND NIETZSCHE. „GESTERN” UND FRÜHE GEDICHTE IN NEUER SICHT, in *German Life and Letters*, 1980–1981. 49–63.
32. Hugo von Hofmannsthal: A BALGA ÉS A HALÁL. Fordította Fegyverneki István. Pán Könyvkiadó, 1922. 19–20. „*Ich bin nicht schauerlich, bin kein Gerippe / Aus des Dionysos, der Venus Sippe, / Ein grosser Gott der Seele steht vor dir. [...] / Wenn sich im plötzlichen Durchzucken / Das Ungeheure als verwandt enthüllte, / Und du, hingehend dich im grossen Reigen, / Die Welt empfing*”.

*gest als dein eigen: / In jeder wahrhaft grossen Stunde, / Die Schauern deine Erdenform gemacht, / Hab ich dich angerührt in Seelengrunde / Mit heiliger, geheimnisvoller Macht.*" In: GESAMMELTE WERKE IN ZEHN EINZELBÄNDEN, vol. GEDICHTE. DRAMEN, I. Frankfurt am Main, 1979. 289.

33. A BALGA ÉS A HALÁL. I. m. 33. Németül: i. m. 59. „*Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod*”. 297. Ami e verssor és az egész darab értelmezését illeti, lásd Richard Alewyn immár klasszikus esszéjét, DER TOD DES ÄSTHETEN. In: HUGO VON HOFMANNSTHAL. Göttingen, 1958. Főleg 148–149.

34. BALLADE DES ÄUSSEREN LEBENS. In: GEDICHTE. DRAMEN, I. 23. „*Was frommt das alles uns und diese Spiele, / Die wir doch gross und ewig einsam sind / Und wandern nimmer suchen irgend Ziele?*”

35. REDEN UND AUFSÄTZE, III. 268.

36. A VIDÁM TUDOMÁNY, 19. (A második kiadás előszava.) FRÖHLICHE WISSENSCHAFT, 20.

37. Lásd főleg Walter Kaufmann: NIETZSCHE AND RILKE, in: *The Kenyon Review*, 1955, n° 1, 1–22., Erich Heller: NIRGENDS WIRD WELT SEIN ALS INNEN. VERSUCH ÜBER RILKE. Frankfurt am Main, 1975. Utalnék itt saját könyvemre is, amelyben – egy sor olyan szöveg elemzésével, amelyeket eddig figyelmen kívül hagytak – kimutattam, hogy a nietzschei gondolatok sokkal erősebben vannak jelen Rilke életművében, mint eddig gyanították: DIE ORPHISCHE FIGUR. ZUR POETIK VON RILKES „NEUEN GEDICHTEN”. Heidelberg, 1997.

38. Roland Duhamel: RILKES GEDICHT „ARCHAISCHER TORSO APOLLOS”. In: *Zeitschrift für Germanistik*, I. (1990.) 21–27. A dionüszoszi ihletésre elsősorban a „*flimmerte nicht so wie Raubtierfelle*” sor utal (Tóth Árpád fordításában: „*nem villogna, mint tigris bőre, nyersen*”). A SCHLANGEN-BESCHWÖRUNG (KÍGYÓBŰVÖLÉS) című versben a kettős ihletés teljesen nyilvánvaló.

39. Nietzsche: DAS GRIECHISCHE MUSIKDRAMA (1870). In: NACHGELASSENE SCHRIFTEN 1870–1873. Berlin, 1973. 5–21.

40. DIE GEBURT DER TRAGÖDIE. Berlin, 1972. 40. – Az imént idézett előadásban még explicitebb: „*A zene feladata az volt, hogy a nézőben a lehető legerősebb együztzenvedést váltsa ki az isten és a hős szenvedése iránt.*” I. m. 18.

41. Rainer Maria Rilke: MARGINALIEN ZU NIETZSCHE. In: SÄMTLICHE WERKE IN ZWÖLF BÄNDEN, 12. 1166.

42. Rainer Maria Rilke: TAGEBÜCHER AUS DER FRÜHZEIT. Frankfurt am Main, 1975. 186., 187., 243.

43. „*Denn die Wüste ist nur ein Tor, und die von dort zurückkommen [...]*”; „*Kommst du aus Wüsten Wiederkehrer [...]*” I. h.

44. „*füllend die rasch verklärende Leere der Welt*”; „*der erste Stern ist wie das letzte Haus*”. In: WERKE, I. 458., 468.

45. „*Óket [Nietzschét és Maeterlincket] én csak költökként értem meg*”, lásd Ellen Keyhez 1904. február 14-én kelt levelét. In: Rainer Maria Rilke: BRIEFE. Frankfurt am Main, 1987. 238.

46. Az ELÉGIÁK-at illetően lásd Margot Fleischer: NIETZSCHE UND RILKES DUINERER ELEGIEN. Köln, 1957. – Ami a szonetteket illeti, lásd Peter Pfaff cikkét: DIE VERWANDELTE ORPHEUS. ZUR „ÄSTHETISCHEN METAPHYSIK” NIETZSCHES UND RILKES. In: Karl Heinz Bohrer (szerk.): MYTHOS UND MODERNE. Frankfurt am Main, 1983.

47. Ami az itt ismertetett összefüggések filológiai hátterét illeti, lásd cikkemet: LE „ZARATHOUSTRA” ET D'AUTRES TEXTES DE NIETZSCHE: DES SOURCES IMMÉDIATES DES „COLLINES” D'APOLLINAIRE. In: *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 18. (1994.) 3/4., 313–335. Tudomásom szerint mindmostanáig ez az egyetlen kísérlet Nietzsche Apollinaire-re gyakorolt hatásának kimutatására. A Nietzsche-hatás utolsó említett nyomaival kapcsolatban lásd GÖTZENDÄMMERUNG (A BÁLVÁNYOK ALKONYA), Kap. STREIFZÜGE EINES UNZEITGEMÄSSEN, 19. Punkt.

48. IM-ÍGYEN SZÓLA ZARATHUSTRÁ, i. m. 215.; ZARATHUSTRÁ, 237.; 266. A másik két fejezet a következő: VON DER GROSSEN SEHNSUCHT (A NAGY VÁGYRÓL), DAS ANDERE TANZLIED (MÁSİK TÁNCDAL); IM-ÍGYEN SZÓLA ZARATHUSTRÁ, i. m. 221. és 224.

49. Guillaume Apollinaire: VÁLOGATOTT MŰVEI. Szerk. Réz Pál. Európa, 1967. 125–132. A verset Vas István fordította. Franciául: Guillaume Apollinaire: OEUVRES POÉTIQUES. Paris, 1965. 173.

50. ECCE HOMO. Fordította Horváth Géza. Göncöl Kiadó, é. n. MIÉRT VAGYOK ÉN OLYAN BÖLCS?, 4. pont.

51. ZARATHUSTRÁ, 324., 360. IM-ÍGYEN SZÓLA ZARATHUSTRÁ. I. m. 287.