

A huszadik század eleji költészet változataiból

Ady Endre: *„Sírni, sírni, sírni”* –
Rainer Maria Rilke: *„Schlussstück”*

Ady Endrét mind a középiskolai tananyag, mind az irodalomtörténeti gondolkodás az elődeinek tekintett és időben őt megelőző francia szimbolistákkal szokta összefüggésbe hozni, és nem ok nélkül. Miért ne volna azonban lehetséges egy másfajta gondolkodásmód, mely a magyar költő és külföldi kortársai között keres kapcsolatokat, poétikai hasonlóságokat? Az ilyen jellegű összehasonlításokkal arra is válaszokat kereshetünk, hogy mennyire igaz a magyar kultúra, a magyar költészet elmaradottságának tézise (amit egyébként maga Ady erősen hangsúlyozott). Sikerült-e megvalósítania Adynak, amire törekedett, sikerült-e valóban újfajta, nemzetközi értelemben is korszerű lírát teremtenie? Talán a két kiválasztott költemény alkalmas arra, hogy legalább a fölmerülő problémákat érzékeltesse.

Ady Endre költészete valamilyen módon mindig kihívta a kor válaszait. Így van ez ma is, akkor is, ha a klasszikus modernség alkotói közül *Kosztolányi* aktuálisabbnak tűnik. Bár a mai posztmodern kor Adyban nem találja igazán szellemi elődjét, műve mégsem marad visszhangtalan. Úgy látszik, hogy leküzdve *Király István* politikai koncepciójú Ady-képét a forradalmi költőről, és talán ellensúlyozandó azt, az irodalomtörténészek manapság Adynak a magyar költészeti hagyományban való beágyazottságát hangsúlyozzák (például *Lőrincz*, 1999; *Palkó*, 2002; *H. Nagy*, 2003), intertextuális kapcsolatokat keresve Ady költőelődeinek és utódainak műveivel. Ezzel természetesen a magyar költészeti hagyomány folytonossága kap hangsúlyt, szemben az újító, új utakat kereső poétáról kialakult képpel. Nem vitatva ennek a koncepciónak az értékességét, más szempontból is lehet vizsgálni eme nagy hatású művész líráját. Talán érdekes nézőpont lehet az ugyanabban a korban, de máshol élt művészek műveinek az összehasonlítása is, mint ahogy ezt *Kabdebó Lóránt* is teszi a *„Margita élni akar”* című Ady-művel kapcsolatban (1999). Ám Ady Endre költészetét, ha világirodalmi párhuzamokat tekintünk, elsősorban a francia szimbolistákkal szokás összefüggésbe hozni (például *Szegedy-Maszák*, 1999), akik, mint köztudott, nem vele egy korban, hanem előtte éltek, és valóban hatást gyakoroltak művészetére. De vajon milyen eredményre jutunk, ha a költővel közel egy időben, de más térben működő alkotók műveit vizsgáljuk meg?

Önkényesnek tűnhet, hogy éppen *Rilkére* esett a választás. Bizonyára lehetett volna választani a korabeli európai költők közül sokakat. Ezt az önkényességet részben nem lehet kizárni, részben egyszerűen megfordíthatjuk a kérdést, és máris logikusabbnak hat: ne azt kérdezzük, hogy miért szabad egy Ady-verset egy Rilke-verssel összehasonlítani, hanem inkább azt, hogy miért ne lenne valamilyen fajta hasonlóság két egy időben élt, s ugyanabban az államban, a Monarchiában született alkotó művei között? A két költe-

ményre egy érdekes cikk hívta fel a figyelmemet, melyben *Wilhelm Droste* Ady ‚Sírni, sírni, sírni’ és Rilke ‚Schlussstück’ című versének fordítási nehézségeit tárgyalja (1995), s ugyanakkor kiemeli a két költemény lényegi különbözőségét. De mi lehet a fordítási nehézségek mögött? Miért olyan különleges e két vers nyelvezete, hogy szinte lehetetlen lefordítani? És mi az a közös vonás, amelyet minden különbözőség ellenére Droste is érez a két versben?

Párizs és Nietzsche

A biográfia felől – legalábbis első látásra úgy fest – nem tudjuk megközelíteni a problémát. Ady és Rilke között nincs közvetlen életrajzi kapcsolat, a két művész személyesen nem találkozott. Ady valószínűleg nem ismerte behatóbban Rilke költészetét, az persze elképzelhető, hogy hallott róla, de egyetlen cikkében sem említi nevét, jelentősebb hatást tehát bizonyára nem tett rá. Arról sem találtam adatot, hogy Rilke ismerte volna a magyar költőt, bár ez sem elképzelhetetlen. Nem is azt kívánom bizonyítani, hogy Rilke hatott volna Adyra vagy fordítva, hanem inkább azt, hogy az egymástól függetlenül létrejött alkotások között – megannyi különbség mellett – közös vonásokat lehet fölfedezni. Mégis megér egy rövid kitérőt, hogy a két művész életében, szemléletmódjában keressünk metszéspontokat, hátha ez a háttérinformáció majd segít a művek jobb megértésében. Nevezetesen két ilyen metszéspontot találhatunk: az egyik a Párizs-élmény, a másik *Nietzsche* hatása. Ady, mint közismert, *Diósiné Brüll Adél* hívására 1904-ben járt először Párizsban, majd ezt az utat számos másik követte, és művészetének kibontakozásában jelentős szerepe volt a francia főváros hatásának. Rilke 1902-től 1906-ig megszakításokkal *Auguste Rodin* mellett Párizsban dolgozott, és könyvet is írt a szobrászról. (*Rilke*, 1913) (Mellesleg Ady is lelkesen szól cikkeiben Rodin szobrászatáról.) (1) Rilke Rodin művészetében a „dolgok” iránti érdeklődést, a művészi-mesterségbeli tudást csodálja: „S visszatekintve a középkor szobrászatától az antikvitásba, sőt, azon is túl, kimondhatatlan múltak kezdetébe, nem úgy tetszett-e, mintha fényes vagy komor sorsfordulóin újra meg újra ez után a művészet után áhítóznék az emberi lélek, vágyainak vagy rettegésének eme egyszerű tárgyá-válása után, amely szónál és képnél többet nyújt, s többet a hasonlatnál és látszatnál...?” (*Rilke*, 1984. 10–11.) Vagy: „Egyszer majd felismerik, mi tette olyan naggyá ezt a nagy művészt: az, hogy munkás volt, s nem vágyott másra, csak arra, hogy minden erejével behatolhasson szerszáma közönséges és kemény munkájának titkaiba. Ebben volt némi lemondás az életről; de éppen ezzel a türelemmel nyerte el az életet: mert vésőjéhez odasereglett a világ.” (*Rilke*, 1984. 54.) Ady szerint például ‚A gondolkodó’ című szobor a modern idegember feszültségeit fejezi ki. (2) Ugyanerről a szoborról Rilke másként ír, az ő felfogásában a cselekvés energiája válik gondolattá, képpé, néma töprengéssé, de ő is érzi a mozdulatlanág mögött megbúvó dinamizmust. Rodin persze csak egyike a Párizsban élő modern művészeknek, akik hatással lehetnek mindkét költőre, de azért volt érdemes kiemelni, mert esetében egyértelműen bizonyítható ez a hatás.

Adynál és Rilkénél is meghatározó Nietzsche hatása. Ady Nietzsche-től vesz át egyfajta versnyelvet, mellyel a magyar versnyelvet megújítani szándékozik. Például a kritikái kiadás ‚Az én menyasszonyom’ című vers ihletőjeként nem egy hölgyet, hanem Nietzsche-t jelöli meg. (3) Ady költészete, mint Nietzsche-é is, hagyományromboló. (4) Rilke sem tartotta magát hagyományörzőnek, inkább „tékozló fiú”-nak nevezte magát. Bár nem törekedett enciklopédikus műveltségre, Nietzsche műveit szívesen olvasta. *Lou Andreas-Salomé* hagyatékában olyan feljegyzéseket találtak, melyek Nietzsche olvasása közben születtek. „Ismerjük a mű [A tragédia születése] egyik központi tézisét: a szatirikus volt a dionüszoszi archaikus tragédia (»Urtragödie«) egyetlen színpadi megvalósulása, minden, ami ezután következett, csak egyre hiteltelenebb lett, és elkerülhetetlen-

nül vezetett a műfaj csődjéhez. [...] Márpedig Rilke éppen ez a kérdés foglalkoztatta legjobban, miképpen is kell elgondolni azt a színpadot, amely megfelel a »Dionüszosz feltámadása« nagy témájának. Ahol Nietzsche kijelenti, hogy a dionüszoszi művészet csakis zenei lehet, semmi más, ott Rilke vizuális művészetet keres: »az eredendő fájdalomnak a zenében képek és fogalmak nélkül való megjelenését«, olvassuk Nietzschénél. »Egy tekintetet kell beiktatni a közönség meg a színpad közé«, olvassuk Rilke jegyzeteiben. Ez a vizuális művészet persze független minden valóságos formától, Rilke még az »imaginäre Bühne« kifejezést is használja (és a jelző, csakúgy, mint az »imaginárius szám« kifejezésben, olyan létezőre utal, amelynek nincs semmiféle reálisan létező megfelelője, esetünkben pedig olyan színpadra, amely valóságosan nem jelenik meg sehol); mégis vizuális felfogású művészet ez, és, miként maga Rilke is kiemeli, apollói szellemű is: Rilke a jegyzeteiben azt próbálja felépíteni, amit Nietzsche eleve és végérvényesen elítélt. [...] Rilke mindvégig megőrizte életművének vezérelvűül egy egyetemes művészlét kialakítását; és ezt az elvet épp a nietzschei tételek ellenében dolgozta ki.» (Pór, 1998. 1520.) A ‚Buch der Bilder‘ (‚Képek könyve‘) címe is ilyen vizuális jellegű művészetre utal. Míg Ady inkább Nietzschével párhuzamos törekvéseket valósított meg életművében, Rilke Nietzschével vitatkozva talált rá saját költői felfogására, de a gondolkodó hatása mindkettejükénél számottevő.

„Sírni, sírni, sírni”

A ‚Sírni, sírni, sírni‘ című költemény az 1907-es ‚Vér és arany‘ kötet ‚A Halál rokona‘ című ciklusában helyezkedik el. Látomásossága, titokzatos hangulata révén jól illeszkedik a kötet többi verséhez, azonban egy nyelvi sajátossága különlegessé teszi. Mielőtt erre kitérnénk, vizsgáljuk meg a képiségét. *Koczkás Sándor (5)* eljárását követve a vers gondolati-képi előzményeit megtaláljuk Ady publicisztikai írásaiiban. Két korai, 1898-as cikkében saját maga halálát látatja, álomban vagy álomszerűen: „És akkor éjjel álomom volt. Nehéz, gyötörő álomom. Valakit sírni, zokogni láttam, valakit, akit én legjobban szeretek. Mit siratott? Hervadt rózsát, elszállott reményt, kihűlt érzelmet – nem tudom, de ijedve riadtam fel álmomból s néztem ki a már világos ablakon...” (6) „...És míg filozófiám könnyekbe fullad, előttem egy kép rajzolódik meg: – Egyszerű ravatal. Rajta egy ifjú halott, aki most pihen előszőr. Ugy hasonlít hozzám, ti borultok reá: édes anyánk és te, édes jó testvérem.” (7)

Négy évvel később már szatirikus éllel ír a temetőkultuszról: „Essék itt pár odavetett szó a temető kultuszról, e lehetetlen és lelketlen kultuszról, melyből hiányzik az őszinteség is, de legeslegfőképpen hiányzik a hit. El kell jönnie az időnek már mielőbb, mikor minden élettelen test a tűznek fog átadatni. A halott semmi. Minden hiányzik belőle, ami előbb előtünk kedvessé vagy rosszát tette. A test melege, a szem ragyogása, a száj ékeken szólása, az agyvelő nagy munkája. Minden. Ami marad, ahhoz nincs közünk. Földhizlaló massa. És mi farizeuskodunk vagy áltatjuk magunkat. Évenként egyszer gyertyákat gyújtunk a földhizlaló porok fölött. Miért? Emlékeznünk lehet s néha kell másképpen is. A gyertyafény nem termékenyíti meg a memóriát s a szíveket. A hit nem ösztökél bennünket? A »resurgizmus«? Ugyan, ugyan ... A halált véljük mi kiengesztelni a gyertyapislogásokkal. Félünk a teljes megsemmisüléstől s annyi halhatatlanságot akarunk önzően a magunk számára is, hogy nekünk is világosítsanak majd minden évben egyszer ...» (8) Az újítás, a társadalmi hazugságok leleplezése iránt elkötelezett publicista itt elmentésben áll a költővel, aki viszont a középkorias hangulatú dekorációkat használja föl (pap, temetési menet stb.).

A kép, a dekoráció elhelyezi a költeményt egy hagyományrendszerben, felidézi a haláltáncok hangulatát („gyász-menet”), anélkül, hogy valódi haláltáncot írna le, ugyanakkor irracionálissá, látomásossá, misztikussá, titokzatossá, félelmetessé teszi a hangulatot, elrugaszkodván egy valódi temetési menet elképzelhető leírásától. (Hiszen egy valódi te-

metés bizonyára nem éjfélkor zajlik, nem kell várni a koporsóra, amely majd közeledik valahonnan, nem kísérik „zörgő árnyak” stb.) Tér és idő nem reális, hanem látomásos: nem tudjuk, honnan közeledik a koporsó, nem tudunk meg a helyszínről semmit, csak azt, hogy „ezüst sátrak, fekete leplek” vannak ott, az idő éjfél, „babonás éj”.

Van azonban egy olyan nyelvi sajátosság, mely fokozza a bizonytalanságérzetet. Míg Ady számos versében valamilyen szerepet vesz föl, és a felvett szereplő nevében egyes szám első személyben beszél (‘A Halál rokona’ ciklusból például: ‘A Halál rokona’, ‘Elilliant évek szőlőhegyén’, ‘A platánfa álma’), addig ebben a költeményben a lírai én személye homályban marad. Ezt úgy éri el a költő, hogy nem használ cselekvő igealakokat, kizárólag főnévi igeneveket: a vers legszembetűnőbb formai sajátossága az infinitívusok túlsúlya. Így egyszerűen kikerüli, nem nevezi meg az alanyt. (Hasonló megoldást találok már a hat évvel korábbi ‘Antikritika’ c. alkalmi versben is, bár annak művészi színvonalja nem éri el a ‘Sírni, sírni, sírni’-ét.) Az infinitívusok sajátos szerepét *Schöpflin Aladár* vette észre először. Szerinte az infinitívusok szerepeltetésétől „a vers sajátzerűen tömör halmazállapotot kap, mintegy koncentrálna van – ez a hiány a fődolog, a legfontosabb kifejezőeszköz, tőle kapja a vers mélységét. Az infinitívusok a versben kifejezett vigasztalan bánat tompa egyhangúságát jelzik.” (*Schöpflin*, 1945. 158.) *Komlós Aladár* másképp vélekedik az infinitívusok szerepéről. Szerinte ezek sejtelmessé, látomásossá teszik a verset, illetve a cselekvés idejét meghatározatlanul hagyják, mintha a temetés résztvevője éjszakáról éjszakára végigélné a temetést. „A vers érzelmi tartalma tehát nem a vigasztalan bánat tompa egyhangúsága, hanem egy elrontott élet megbánása, összeroskadás a halálos önvád súlya alatt. S az is világos, miért van szükség az infinitívusok kizárólagos használatára. Csakis az infinitívusok segítségével lehet megőrizni a titkot, amely épp az elhallgatás következtében sokszoros erővel zúg a fülünkbe: hogy a költő a koporsóra boruló sirató, de ő a sírba temetett halott is.”

(*Komlós*, 1966. 33.) *Komlós* tehát a költőt azonosítja a siratóval, de a halottal is. Bár a költő és a sirató azonosításáról könnyedén lemondhatunk, mégis más szempontból érdekes ez az észrevétel, nevezetesen abból, hogy sirató és halott azonosnak fogható fel. Ennek ugyan ellentmond az, hogy a versben az „idegen halott” kifejezés szerepel, mégis, tisztán grammatikailag nem elképzelhetetlen, és az idézett Ady-cikkek közül is megerősítheti a ‘Dies doloris’ című. Azonban ennél is általánosabb következtetésre juthatunk. Az infinitívusok által a cselekvésnek nincs alanya, illetve meghatározhatatlan, hogy milyen számú és személyű lehetne az alany. Nem tudjuk, ki a cselekvő, nem kerül előtérbe, mint sok markáns Ady-versben, az „én”. A vers szereplője bármelyikünk lehet. Tehát az infinitívusok a halál-élmény általános szintre emelését szolgálhatják. (Ezen kívül hangulatkeltező hatásuk is van, ezáltal válik monotonná, litániaszerűvé a költemény, ezzel is az éjféle, babonás, középkori hangulatot idézve föl, mely a vers képi világát is jellemezte.)

Az infinitívusok szerepével függ össze az is, hogy nehezen lehet eldönteni, a temetés résztvevője és a halott ugyanaz vagy különböző személy-e. Egyszerűen az „én”-„te”-„ő”

„Sok magyarral beszéltem, akik számára jelentős ez a vers, és eközben a lelkesedés olyan variációira bukkantam, melyek egymással szinte összeegyeztethetetlenek. Az egyik szerint azt bizonyítja a költemény, hogy a magyar nép hanyatlásra van ítélve, a másik a saját halálának feldolgozhatatlanságával érzi magát szembesítve, a harmadik szerelme halálát siratja a versben, a negyedik a mindenhol jelenlévő és mindenható mulandósággal konfrontálódik, az ötödik az ösztönei romboló hatásával, a hatodik megerősítve érzi magát dacában, a hetedik lelkiismeretét vizsgálja és joggal vádolttnak érzi magát, a nyolcadik...”

reláció nem jelenik meg az igeragozásban. A ciklusban van olyan vers, melyben a lírai ént saját halott énje látogatja meg („Egy ismerős kisfiú”), s van, ahol egy másik halott emberrel találkozik („Nóta a halott szüőről”). Ady publicisztikai írásai is (lásd az előbbieken) elfogadhatóvá teszik azt az értelmezést, miszerint a halott és a temetés résztvevője ugyanaz. De arról is szó lehet, hogy a halott valóban másvalaki, akárki. Benne azonban a temetés résztvevője meglátja saját halálának a képét, saját halálának és életének a végétét. S az idegen halott szemlélése körülbelül olyan hatást tesz rá, mint a „Párizsban járt az Ősz” esetében az a titok, amit az ősz súg, s amibe Szent Mihály útja beleremeg, s amiért itt szörnyű testamentumot kell írni és sírni kell. Nem valószínű, hogy a múlttagadás és megbánás csupán életrajzi háttérű lenne, mint ahogy Komlós értelmezi. Szerinte Ady 1906-ban betegségére rádöbbenve tépte magát eltékozolt élete miatt. A vers érzelmi tartalma ezzel párhuzamosan „egy elrontott élet megbánása, összeroskadás a halálos önvád súlya alatt.” (Komlós, 1966. 33.) Feltehetőleg azonban nem csupán személyes élményt fejez ki a költemény, hanem sokkal általánosabb a mondanivalója, mint ahogy ez az előbbieken a nyelvi megformálással kapcsolatban világossá vált. Talán élet és halál nagy titkáról van itt szó, amely problémakör később, a „Minden-Titkok versei”-ben külön ciklust kap. Utalhatunk egy 1902-ben keletkezett cikkre is: „De talán más oka is van a mi síró, hulló könnyeinknek. A nagy, veszedelmes titokra gondolunk: arra, hogy magunkban hordjuk az élet és halál megfejthetetlen problémáját s ez a probléma talán sohse lesz ismert. Élünk, vágyakozunk, kínlódunk és meghalunk anélkül, hogy ezt akartuk volna. Minden percünk elvégeztetés.” (9)

A költemény hatását az a feszültség okozza, amely a meghatározatlanság és meghatározottság között vibrál. Bizonyos, hogy a vers ad támpontokat az értelmezéshez, képi világa elképzeltető, ugyanakkor oly mértékben nyitott is, hogy szokatlanul nagy a lehetséges interpretációk száma. Ezért állapíthatja meg Wilhelm Droste: „Sok magyarral beszéltem, akik számára jelentős ez a vers, és eközben a lelkesedés olyan variációira bukkanok, melyek egymással szinte összeegyeztethetetlenek. Az egyik szerint azt bizonyítja a költemény, hogy a magyar nép hanyatlásra van ítélve, a másik a saját halálának feldolgozhatatlanságával érzi magát szembesítve, a harmadik szerelme halálát siratja a versben, a negyedik a mindenhol jelenlévő és mindenható mulandósággal konfrontálódik, az ötödik az ösztönei romboló hatásával, a hatodik megerősítve érzi magát dacában, a hetedik lelkiismeretét vizsgálja és joggal vádolttnak érzi magát, a nyolcadik...” (Droste, 1995. 93.) (10) A mű széles értelmezési körét bizonyítja az is, hogy adott történelmi helyzetben máshogy és máshogy értelmezték. Kodály Zoltán 1916-ban megzenésítette, és bizonyára a történelmi válsághelyzet nem független ettől az interpretációtól. 1940-ben pedig Lajos Ferenc, 12 rajz'-a jelent meg a Szépművészeti Műhely kiadásában, ugyancsak néhéz történelmi pillanatban. Feltehetőleg mindkét szerző alkalmasnak érezte a költeményt a magyar sorstragédiák kifejezésére.

„Schlussstück”

A „Schlussstück” című vers a „Képek könyve” („Buch der Bilder”) című kötetben jelent meg, méghozzá a kötet záróverseként. (A vers címének lehetséges jelentéseit lásd hamarosan, a közölt fordításokban. Azért használom az eredeti nyelven a címet, mert bármelyik magyar fordítás kiválasztása önkényes lenne, és eleve leszűkítené az említett lehetséges jelentések körét.) Ez Rilke második jelentős kötete, mint ahogy az Ady a „Vér és arany”. Az első kiadás 1902 júliusában látott napvilágot, a 37 költeménnyel bővített második kiadás 1906 decemberében, egy évvel a „Vér és arany” előtt. Míg Ady költészetét szubjektívnek szokás tartani, addig Rilke költészete épp a „Képek könyvé”-től kezdve válik objektívvé, ezért is állt közel például Nemes Nagy Ágneshez, aki több szép elemzést írt Rilke-versekről.

Rilke költeménye sokkal dísztelenebb, egyszerűbb, rövidebb, mint az Adyé. Míg Ady költeménye képekben rendkívül gazdag (ezért is lehetett képsorozatot készíteni hozzá), a ‚Schlussstück’-ben csak egy képet találunk: a nevető száját. Íme az eredeti, egy nyersfordítás és néhány műfordítás:

‚Schlussstück’

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

‚Záró darab’ (nyersfordítás)

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

‚Végző’

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

‚Záró vers’

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

‚Záró darab’

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

‚Végző’

Nagy a halál:
szolgái lettünk,
a szánk kacag.
Az élet teljéért érzé lelkünk,
sírásra bennünk
akkor fakad.
(Farkasfálvay Dénes)

‚Záróvers’

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

A rengeteg fordítási probléma közül csak néhányra szeretném felhívni a figyelmet (lásd erről bővebben *Droste*, 1995), elsősorban azokra, melyek az értelmezést befolyásolhatják, és melyek ismerete nélkül esetleg pontatlan kép alakulna ki a németül nem tudó olvasóban az eredeti szövegről. Először is maga a cím is többértelmű. ‚Schlussstück’ – ez jelenthet zárodarabot, záróverset, végzót. Mivel a kötetet zárja le a vers, a kötet utolsó költeménye, ezért a ‚záróvers’ fordítás pontosabb talán, de nem tekinthetünk el a vers tartalma miatt a ‚végző’ értelmezéstől sem (valaki utolsó üzenete a halála előtt). Ebben az esetben a költemény arról szólna, hogy valaki figyelmezteti embertársait: vigyázz, mert életed teljében téged is elérhet a halál, mint ahogy engem is elérte. Másodjára: az első sor máris újabb problémát vet föl. Ezt majdnem mindegyik műfordító úgy fordította, hogy „Nagy a halál”. Ez a fordítás kissé túl emelkedett, hiszen a magyarban a természetes szórend „a halál nagy”, a német sor szórendje is ez, és a német sor hangzása egészen mindennapi, egyszerű, korántsem olyan patetikus, mint amilyenné a fordításokban vált. Harmadjára: a következő két sor egybetartozik és fordításuk kissé pontatlan. Szó szerint: „Mi az ő nevető szája/szajai vagyunk”. A halál és nevetés, a sírás és kacagás társítása

Rilke és Ady más verseiben is előfordult: Ady: ‚Kacagás és sírás’, Rilke: ‚Ernste Stunde’ (‚Komoly óra’). A fordítási problémák részben egyes szavak többjelentésűségéből, részben a német mondat szintaktikájának nem-egyértelműségéből fakadnak.

Bár a Rilkével foglalkozó szakirodalom bőséges és sokoldalú (a német irodalomtörténészekon kívül Rilke foglalkoztatja az amerikai és francia irodalomtörténészeket is), a ‚Schlussstück’ című költemény mintha elkerülte volna a figyelmet, vagy legalábbis részletesebben nem foglalkoztak vele. Nem méltatta külön semelyik újabban megjelent, Rilkével foglalkozó tanulmánykötet (*Herzmann – Ridley*, 1990; *Bauschinger – Cocalis*, 1995; *Reich-Ranicki*, 1996; *Metzger – Metzger*, 2001) A ‚Szerzetesi élet könyve’ és a ‚Képek könyve’ nem tartozik a gyakran tárgyalt Rilke-kötetek közé, az ‚Új versek’ az első olyan kötet, amely a figyelem középpontjába kerül, Rilke igazán modern költészetének kezdetét jelezve. Pedig a korai és a kései Rilke művei között folyamatosság figyelhető meg, mint ahogy erre például *Michel André Bernstein* (2000. 28.) felhívja a figyelmet. A ‚Képek könyve’ záróverse, a ‚Schlussstück’ sok tekintetben elűt a kötet verseitől, nem jellemző rá a szecessziós díszítettség és impresszionista hangulatképnek sem nevezhető. Olyan költemény, mely az ‚Új versek’ szemléletét, sőt a kései Rilke érettségét előlegezi meg, kifejezésmódjának egyszerűsége és bonyolultsága által.

Kézenfekvő volna Ady és Rilke versét a halálmotivika felől összehasonlítani, azonban nem ez lesz a cél. Mégis, néhány észrevételtől nem lehet eltekinteni. A halálmotivika általában minden korban, minden jelentős költő életművében szerepet játszik. A 20. század eleje pedig különösen érzékeny erre a témára. A modern költészetre és Rilkére különösen jellemző, hogy a történelem végén élőknek tudja magát. *Martin Davies* például egyenesen a freudi értelemben vett halálösztön korszakának nevezi ezt a kort: „A cicerói értelemben vett kultúra életet, gyarapodást, fejlettséget és fejlődést jelent, nyilvánvalóan a halál akarásának, a pusztítás vágyának, a szétbomlás végső megkönnyebbülésének ellentétét. Freud ezzel szemben azt állítja, hogy elképzelhető olyan kultúra, amelyiknek – eszményei hiányából adódóan, az őt erősítő mítoszainak elvérvénytelenedése miatt, agresszív ösztöneinek gátlástalan uralma folytán – a halál a végső célja.” (1990. 201.) (11) Ady és Rilke hasonló gondolkodása a halálról tehát a kor szemléletéből adódhat. Rilke számára – mint Ady számára is – élet és halál egységet alkotnak, ez különösen a ‚Duinói elégiák’-ban és a ‚Szonettek Orpheuszhoz’-ban válik világossá. Ady esetében elegendő csupán egy példát említenünk, de a példák sora hosszasan folytatható lenne:

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

A Rilke-szakirodalom foglalkozik is kiemelten a halál-tematikával (például *Davies*, 1990; *Stahl*, 1990), az újabb Ady-szakirodalmat kevésbé foglalkoztatja ez a téma. Minthet azonban e kis kitérő után inkább a *hogyan* érdekel: a két különböző költő hogyan dolgozta fel a hasonló témát.

Megvizsgálhatjuk a költeményt a benne megjelenő szereplők szempontjából. Míg Ady verse a főnévi igenevek által személytelenné válik, Rilke versében a főnév és a személyes névmás meghatározzák az alanyokat: az első sorban a „halál”, a másodikban a „mi”, majd az „ő”, ami a halálra vonatkozik. Csakhogy az „ő” és a „mi” eggyé válik abban a kijelentésben, miszerint mi a halál nevető szája vagyunk, illetve, hogy a halál bennünk sír. A halál a mi részünk (a mi életünknek része), vagy mi vagyunk a halál részei? A vers szerint paradox módon mindkettő igaz. Akkor azonban az „ő” és a „mi” elveszti értelmét,

és a versbeli alanyok megfoghatatlanná válnak, hiszen ha a „mi”-t keresem, az „ő” részeként találom meg, ha az „ő”-t keresem, az „mi”-ben lakozik. A *Paul de Man* által említett, Rilkére jellemző kiazmosus szerkesztés ebben a versben is megmutatkozik, hiszen szerkezetét úgy írhatnánk föl: ő (a halál)-mi – mi-ő. (*De Man*, 1999. 58.) (12) A költemény szinte közhelyeszerű kijelentéssel kezdődik, de furán ér véget: nem mi sírunk, nem mi siratjuk halálunkat, hanem a halál sír bennünk – bár az előbb említett bizonytalanság miatt ez tulajdonképp ugyanaz.

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

Rilke versének utóélete is gazdag, akár csak az Adyé. *Sosztakovics* 14. szimfóniájának záródarabját erre a szövegre komponálta, s a zenei dies irae-motívum megjelenik benne. *Kamil Grygoruk* illusztrálta. Az interneten a Rilke-rajongók a rilke.de honlapon cserélhetik ki véleményüket egymással. Hogy mennyire aktuálisnak érzik az emberek a költeményt, mutatja az is, hogy a 2001. szeptember 11-iki terrortámadás után az egyik internetes honlapon többek között ezt a művet idézték az elhunytak emlékére (www.maennerberatung.de). Az Egyesült Államokban az utóbbi tíz évben szintén nagy népszerűsége tett szert Rilke, költeményeinek több angol fordítása jelent meg, képeslapok és egyéb népszerű kiadványok idézik egyes sorait. (*Komar*, 1995)

Több magyarázat is elképzelhető arra, miért is van ez így. *Kathleen L. Komar* szerint a New Age szellemi hulláma metafizikus táptalajt talál benne. *Michel André Bernstein* szerint ez abból következik, hogy nagyon sok didaktikus verse van, mintegy tanácsot tud adni arra vonatkozólag, hogy hogyan éljünk. (*Bernstein*, 2000. 21.) (13) Lehetséges azonban, hogy ez a népszerűség félreértésen alapul, és hiába keresünk metafizikát Rilke versei mögött, a szövegeken kívül nem találunk semmit? Több kutató is erre a megállapításra jutott. Ahogy *Martin Swales* megfogalmazza: „Rilke tárgykölteményei látszólag valamilyen ontológiai problémáról szólnak (és ebben az értelemben a klasszikus modernség mintapéldányai); de amit igazán (vagy sokkal inkább nem igazán) nyújtanak, az a szövegiség, fikció, posztmodern. A rilkei tárgyak gyakran tűnnek meta-esztétikai, meta-textuális tárgyakkal, de valójában textuális tárgyak, szöveggé tett tárgyak.” (*Swales*, 2000. 162.) (14) Vagy ahogy a kiváló Rilke-kutató *Ulrich Fülleborn* megállapítja: „Rilke költészetét, mint a modern költészet nagy részét, csak olyan poétikai jelek világaként értelmezhetjük, melyek lényegileg saját magukra utalóan működnek – ez mindenesetre olyan szövegvilág, mely intertextuálisan más szövegvilágokkal van érintkezésben, csatlakozik hozzájuk vagy távolságot tart tőlük.” (*Fülleborn*, 1999. 34.) (15)

Gondolhatunk Rilke 'Szerzetesi élet könyve' című kötetére (ha csak a korai Rilket tekintjük), melyben a költő egy szerzetes szerepét veszi föl, és súlyos félreértés lenne azt gondolni, hogy a valóságos Rilke buzgó vallásos életet élt. És gondolhatunk Ady felvett szerepeire (Góg és Magóg', 'A muzáj Herkules' és vég nélkül lehet folytatni a sort). Mindez azt mutatja, hogy az „én” zárt egysége megszűnt, csak részekben, egyes szerepekben létezik, amelyek összessége sem ad ki valamilyen zárt képet, hanem inkább ellentmondásosak.

A modernség jellemzői a két műben

Ady esetében arról vitatkoznak az irodalomtörténészek, hogy inkább a romantikához, vagy inkább a modernséghez tartozik-e, Rilke pedig némelyek egyenesen posztmodernnek tartják, mint olvashattuk. Tehát nemhogy hasonlóságokat találtunk volna, hanem éppen azt tapasztaljuk, hogy távol áll egymástól a két költő művészete? Talán mégsem így van. Ugyanis mindkettőt jellemzi az a változás, mely 1900 körül ment végbe, s amely a modernség kezdetét jelenti, akkor is, ha emellett Ady romantikus vonásokat is felmutat, illetve Rilkénél akár már a posztmodern egyes jellegzetességeit lehet észlelni. Ezt a változást *Ulrich Fülleborn* (1990. 72.) három pontba szedi: (1) az „én” identitása kérdésessé válik, (2) a nyelvi probléma, melyet 1900 körül nyelvi válásként tematizálnak, (3) az időhöz való megváltozott kapcsolat. A hagyományos metafizikus gondolkodás megváltozik, felbomlik az én egysége, felbomlik a nyelv és valóság egysége és felbomlik az idő kontinuitásába vetett hit. A filozófia és a költészet szubjektumkoncepciója az esztétikai modernség meghatározó jegye, és a posztmodernben is viták tárgya marad. Mellesleg Nietzsche az újfajta szubjektumkoncepció, a személyiség egysége tagadásának egyik legfontosabb képviselője, s mint láttuk, egyik költőnk sem vonhatta ki magát hatása alól. (lásd még *Szegedy-Maszák*, 1999. 108.) Mármint Rilke esetében általában egyetértés uralkodik a tekintetben, hogy ő a modernség egyik képviselője, és mivel modernség és posztmodern talán nem is egymás ellentétei, hanem egymás folytatásai (legalábbis bizonyos felfogásban), ezért Rilke aktuális a posztmodern korban. Adyt ezzel ellentétben inkább a hagyományos metafizikus gondolkodás képviselőjének tartják. Ezt a nézetet azonban a mű sok helyütt cáfolja. Nézzük sorra!

Az én identitása. Ez mindkét tárgyalt versben kérdésessé vált (lásd Nietzsche). Adynál az infinitivusok használata, Rilkénél az „ő”-„mi” viszony meghatározatlansága okozza ezt. Az „én”-re (vagy „mi”-re) az „ő” szempontjából, az „ő”-re az „én” vagy a „mi” szempontjából látunk rá, illetve az „én”-„ő” vagy „mi”-„ő” szerep felcserélhető. Ha pedig kissé széttekintünk a két költő életművében, a teljesség igénye nélkül is sok példát hozhatunk arra, hogy az „én” csak különböző szerepekben realizálódik. Gondolhatunk Rilke *„Szerzetesi élet könyve”* című kötetére (ha csak a korai Rilke-t tekintjük), melyben a költő egy szerzetes szerepét veszi föl, és súlyos félreértés lenne azt gondolni, hogy a valóságos Rilke buzgó vallásos életet élt. És gondolhatunk Ady felvett szerepeire (*„Góg és Magóg”, „A muszáj Herkules”* és vég nélkül lehet folytatni a sort). Mindez azt mutatja, hogy az „én” zárt egysége megszűnt, csak részekben, egyes szerepekben létezik, amelyek összessége sem ad ki valamilyen zárt képet, hanem inkább elmentmondásosak.

A nyelvi problematika. Rilke versében világosan látszik, hogy már a cím is bizonytalaná teszi jelölt és jelölő viszonyát, nem tudjuk, mit jelent, pontosan mire vonatkozik a „záróvers” elnevezés. Érthető tisztán textuálisan és referenciálisan is. A költemény többi szava, kifejezése, képe is elbizonytalaníthatja az olvasót, de ezzel lehetetlenné is tesz valamiféle leegyszerűsítő értelmezést. „Rilke nyelvének nagyon jellemző sajátossága az a mód, ahogyan az egyéni tapasztalat radikális sajátosságát védi bármilyen homogenizáló diskurzus ellenében, legyen az pszichológiai, politikai vagy hagyományos vallási, mégpedig gyakran visszatérő és azonnal felismerhető szóalkotásai és képei által.” (*Bernstein*, 2000. 30.) (16) Ady verséről ez első látásra kevésbé mondható el, itt látszólag minden jelölő egyértelműen utal egy-egy jelöltre (például halott, temetés). Ha azonban jobban megfontoljuk, nem is annyira a valóságra utalnak ezek a jelölők, hiszen se a temetésről, se a halott személyéről nem tudunk meg semmi konkrétat. Ezenkívül a sírás-írás párhuzam gyakori Adynál (lásd *„Góg és Magóg”, „A verselő asszonyok”, „Sípja régi babonának”, „Hát imígyen sírok”*) s ez a költemény értelmezhetőségét elmozdíthatja az írásról való írás irányába. Csak az egyik említett versből idézzünk példaképp:

„Sohse kívánkoztam nagy erdőket nyírni,
Fájásokat fájón, fájjalva lebírni,
De szeretek olykor s manapságig írni
S fájó fájdalommat imígyen kisírni.”
(Hát imígyen sírok’)

Megemlíthető még, hogy mindkét költemény irodalmi „elődje” inkább a középkori haláltáncokban kereshető, mint valamely konkrét élményben.

Az idő diszkontinuitása. Az idő folytonosságáról szintén egyik művel kapcsolatban sem beszélhetünk. Rilke verse értelmezhető úgy is, hogy az ember életének idejéből kiemeli a kezdetet és a véget, azonkívül az élet közepét említi meg. Azonban, ha a szöveget tekintjük, a halál, tehát a vég a kezdőelem, az élet és annak a közepe csak később említődik. Úgy is felfogható, hogy visszaemlékezés ez a költemény a halál felől az életre, de legalábbis az idősíkok folytonossága megkérdőjelezhető. Ady költeménye esetében, mint említettük, a megjelölt idő (éjfél) látomásos, nem valódi időpont. A költemény úgy is felfogható, mint valakinek „visszaemlékezése” saját halálára, legalábbis, ha halott és szemlélő ugyanaz. Az idő folytonossága megint csak kérdéses.

Tehát az említett szempontok szerint mindkét vers a modernség jeleit mutatja. Bár ebből megalapozatlan lenne levonni bármilyen általánosítást, mégis elgondolkoztató.

Jegyzet

(1) Csak néhány példa: Ady Endre: Az élet szobra. *Jövendő*, 1904. júl. 24. In: Vezér Erzsébet (1965, s.a.r.): *Ady Endre összes prózai művei V.* (1904. febr. – 1905. jan.) Akadémiai, Budapest. 83–86. Ady Endre: Rodin, Pítrou és a szobrok. *Budapesti Napló*, 1905. jan. 22. In: Varga József (1966, s.a.r.): *Ady Endre összes prózai művei VI.* (1905. jan.–szept.). Akadémiai, Budapest. 28–29. Ady Endre: Egy szegény szalon. *Budapesti Napló*, 1907. máj. 8. In: Vezér Erzsébet (1968, s.a.r.): *Ady Endre összes prózai művei VIII.* (1906. jún.–1907. szept.). Akadémiai, Budapest. 217–18.

(2) Ady Endre: Az élet szobra. *Jövendő*, 1904. július 24.; In: *AEÖPM V.*

(3) Ady Endre (1988): *Összes versei. II.* Akadémiai, Budapest. 325–329.

(4) Ady maga is vall Nietzsche rá tett hatásáról: Ady Endre: *Nietzsche és Zarathustra.* *Budapesti Napló*, 1908. március 5. In: Vezér Erzsébet (1973, s.a.r.): *Ady Endre összes prózai művei IX.* (1907. okt. – 1909. dec.). Akadémiai, Budapest. 182–84.

(5) Erről lásd a kritikai kiadás jegyzeteit (1969): *Ady Endre összes versei I. (1891–1899).* Sajtó alá rendezte Koczkás Sándor. Akadémiai, Budapest. *Ady Endre összes versei II. (1900–1906. jan. 7.)* (1988) Sajtó alá rendezte Koczkás Sándor. Akadémiai, Budapest.,

(6) Ady Endre: Az első dér. *DRU*, 1898. szept. 28.; In: Vezér Erzsébet (1990, s.a.r.): *Ady Endre összes prózai művei I.* (1897. szept. – 1901. máj.); második, átdolgozott kiadás. Akadémiai, Budapest. 28. (a továbbiakban: *AEÖPM I. 2*)

(7) Ady Endre: Dies doloris. *D*, 1898. dec. 24. In: *AEÖPM I. 2*. 58.

(8) Ady Endre: A hétről. *NN*, 1902. nov. 1. In: Koczkás Sándor – Vezér Erzsébet (1964, s.a.r.): *Ady Endre összes prózai művei III.* (1902. márc. – dec.) Akadémiai, Budapest. 165. (a továbbiakban: *AEÖPM III.*)

(9) Ady Endre: A hétről. *NN*, 1902. aug. 3. In: *AEÖPM III.* 121.

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

(11) Az eredetiben: „Culture in its Ciceronian sense (‘cultura animi’) means life, growth, maturity, development, apparently the very opposite of a will to death, a desire for destruction, the ultimate relief of disintegration. By contrast Freud suggest that there may be a culture which, through the failure of its ideals, through the invalidation of its supporting fictions, through the uninhibited rule of its aggressive drives, is organized for death.”

(12) „Rilke költészetének a kiazmus a meghatározó alakzata, vagyis a keresztezés, mely megfordítja a szavak és a dolgok attributumait. A versek olyan létezőkből, objektumokból és szubjektumokból épülnek fel, amelyek és akik maguk is szavakként viselkednek, s úgy »játsszák« a nyelvet a retorika szabályai szerint, ahogy az ember egy labdajátékot játszik az adott játék szabályai alapján.” (*De Man*, 1999. 58.)

(13) Bernstein, 2000. 21. „Rilke is also a highly didactic writer. Indeed, his popularity is in part based on his presumed wisdom as a guide to living more authentically.” „Rilke rendkívül didaktikus író is. Valóban, népszerűsége részben azon a feltételezett bölcsességén alapul, hogy ő utat tud mutatni a hitelesebb élet irányába.”

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

(15) Az eredetiben: „Rilkes Dichtung, wie ein Großteil moderner Literatur, nur als eine Welt poetischer Zeichen, die im wesentlichen selbstreferentiell funktioniert, verstanden werden kann – eine Textwelt, die sich allerdings intertextuell mit anderen Textwelten verknüpft, sich an sie anschließt oder sich von ihnen distanziert.”

(16) Az eredetiben: „The very idiosyncrasy of Rilke’s language, with its haunting and immediately recognizable word coinings and images, is a way of safeguarding the radical specificity of individual experience from any homogenizing discourse, whether psychological, political, or conventionally religious.”

Irodalom

- Bauschinger, S. – Cocalis, S. (1995, szerk.): *Rilke-Rezeptionen. Rilke Reconsidered*. Francke Verlag, Tübingen und Basel.
- Bernstein, M. A. (2000): Rainer Maria Rilke. The Book of Inwardness. In: Bernstein, M. A.: *Five Portraits. Modernity and Imagination in Twentieth-Century German Writing*. Northwestern University Press, Evanston, Illinois. 11–33.
- Davies, M. (1990): Eine Reinkultur des Todestriebes: Rilke’s poetry and the end of history. In: Herzmann, H. – Ridley, H. (szerk.): *Rilke und der Wandel in der Sensibilität*. Verlag Die Blaue Eule, Essen. 193–210.
- De Man, P. (1999): *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. [ford. Fogarasi György] Ictus Kiadó és JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged. 35–80.
- Droste, W. (1995): Brücken ins Uferlose – das Schöne in den Zonen der Unübersetzbarkeit (Überlegungen zu Gedichten von Endre Ady und Rainer Maria Rilke). *Berliner Beiträge zur Hungarologie*, 8. 86–113.
- Fülleborn, U. (1990): Rilke um 1900 unter der Perspektive der Postmoderne. In: Herzmann, H. – Ridley, H. (szerk.): *Rilke und der Wandel in der Sensibilität*. Verlag Die Blaue Eule, Essen. 71–89.
- Fülleborn, U. (1999): Rilkes Gebrauch der Bibel. In: Lamping, D. és Engel, M. (szerk.): *Rilke und die Weltliteratur*. Artemis und Winkler, Düsseldorf; Zürich. 19–38.
- H. Nagy Péter (2003): *Ady-kollázs*. Kalligram, Pozsony.
- Herzmann, H. – Ridley, H. (1990, szerk.): *Rilke und der Wandel in der Sensibilität*. Verlag Die Blaue Eule, Essen.
- Kabdebó Lóránt (1999): A *Margita* európai rokonai. In: Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna (szerk.): *Tanulmányok Ady Endréről*. Anonymus, Budapest. 158–181.
- Komar, K. L. (1995): Rilke: Metaphysics in a New Age. In: Bauschinger, S. – Cocalis, S. (szerk.): *Rilke-Rezeptionen. Rilke Reconsidered*. Francke Verlag, Tübingen und Basel. 155–169.
- Komlós Aladár (1966): Ady Endre: Sírní, sírní, sírní. In: *Miért szép?* Gondolat, Budapest. 29–34.
- Lajos Ferenc (1940) *12 rajza Ady Sírní, sírní, sírní c. költeményéhez*. Szépművés Műhely, Budapest.
- Lőrincz Csongor (1999): A retorika temporalitása. Az eltévdi lovas mint intertextus. In: Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna (szerk.): *Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről*. Anonymus Kiadó, Budapest. 182–197
- Metzger, E. A. – Metzger, M. M. (2001, szerk.): *A Companion to the Works of Rainer Maria Rilke*. Camden House, Rochester, NY.
- Palkó Gábor (2002): Ősi dalok viszhangja. A hagyomány mint az irodalmi nyelv emlékezte. *PRAE* 1–2. 165–192.
- Pór Péter (1998): Egy filozófus-költő üzenete: Nietzsche és örökösei, Hofmannsthal, Rilke, Apollinaire. *Holmi*, 10. évf. 11. 1513–1525.
- Reich-Ranicki, M. (1996, szerk.): *Rilke. Und ist ein Fest geworden*. Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig.
- Rilke, R. M. (1913): *Auguste Rodin*. Insel Verlag, Frankfurt am Main. [A kétrészes mű 1903-ban és 1907-ben keletkezett.]
- Rilke, R. M. (1984): *Auguste Rodin*. Ford. Szabó Ede, Helikon Kiadó, Budapest.
- Schöpfli Aladár (1945): *Ady*. Nyugat Kiadó és Irodalmi Rt., Budapest.
- Stahl, A. (1990): *Rilkes Rede über den Tod*. In: Marx, R. – Stebner, G. (szerk.): *Perspektiven des Todes*. Carl Winter-Universitätsverlag, Heidelberg. 91–111.
- Swales, Martin (2000): Zwischen Moderne und Postmoderne? Überlegungen zu Rilkes (sogenannten) Dinggedichten. In: Stevens, A. – Wagner, F. (szerk.): *Rilke und die Moderne (Londoner Symposion)*. München, ludicum. 155–164.
- Szegedy-Maszák Mihály (1999): Ady és a francia szimbolizmus. In: Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna (szerk.): *Tanulmányok Ady Endréről*. Anonymus, Budapest. 102–114.