

Kulcsár Szabó Ernő

A biosz „dinamikájának” felfügesztése

RILKE – BENN – SZABÓ LŐRINC

„A mű sokszorosan rendezett élet.”
Németh László: *Ars poetica* [1931]

Abban bizonyára nincs semmi meglepő, hogy a biosz [mint az egyáltalán vett „élőnek” a] nyelve hosszú ideje szolgálja már a költészet szerkezeti-szerveződési viselkedésének leírhatóságát. Az irodalmi műalkotás organikus szerveződésének romantikakori gondolata a 19. század közepére a *kifejlés*, pontosabban: a belső szellemi eredetű *keletkezés* elgondolásán keresztül vált – Baudelaire-től Valéryig, Rilkéától Bennig – termékennyé a költészettörténeti modernség poétikájában. A fenti összekapcsolódást érthető módon a szabályokban megalapozott formaesztétikák kimerülésének tapasztalata mélyíthette el, de nem abban az értelemben, hogy a romantikus intuício művészete – amint azt a romantikaértelmezések egyik vonalán máig olvashatni – a szabad társíthatóságok szabálymentességével azonosította volna a szív poézisének korlátlan [ki]áradását. A romantikus költészet nem a formák elutasítása, tehát nem a korai, Wackenroder-féle öntörvényűség¹ szabad fantáziáinak jegyében bontakozott ki, hanem a statikus-architektonikus hagyománnyal szemben a dinamikus létrejövéként felismert formaképződés sajátosságait igyekezett nagyon is tudatosan az organikus keletkezés szabályain keresztül megérteni. A költészet és zene létmódjának hasonlósága is közrejátszhatott abban, hogy a statikus és normatív formákkal szemben a belülről kifejlő forma kultusza a 19. század második felére azután már olyan komoly pozíciókra tett szert mind az irodalmi (Poe), mind a zenei (Hanslick) gondolkodásban, hogy a konstitutív forma- és hangzasképződés elvének felértékelődése – egyes felfogások szerint – már magát az esztétikai tartalom és a zenei szüzsé fenomenológiai státuszát is veszélyeztethette.² A két időbeli művészet³ alakulástörténetének eme párhuzamos értelmezhetőségét már maga az a – formálisan ugyan még mindig „dualisztikus” – Wagner-féle megfigyelés is kielégítően alátámaszthatta, amely szerint

[a] versmelódiában nemcsak a szó nyelve [*Wortsprache*] és a hang/zás nyelve [*Tonsprache*] kapcsolódik össze egymással, hanem az is, amit vele

1 Nagyon jellemző azonban a romantikára, hogy ez a bizonyos öntörvényűség sem a semmiből teremtő, tetszőleges humán lelemény tartozéka, hanem éppenséggel olyan képességekből származik, amelyekhez – a natúra *ingeniuma* gyanánt – a természet juttatja hozzá az embert. Az eredeti, kanti értelemben „[a] zseni az a született elmebeli diszpozíció, amely által a természet a művészetnek a szabályt adja.” Immanuel Kant, *Az ítélőerő kritikája*, Ictus, Budapest, 1997, 233.

2 Lásd erről Carl Dahlhaus, *Az abszolút zene eszméje*, Typotex, Budapest, 2006, 69–70.

3 A nyelvet és a zenét Rousseau-hoz hasonlóan közös eredetre visszavezető Wagnernél a beszédként értett nyelv maga is egy ősi dallam, „egy anyai ősmelódia” terméke. Richard Wagner, *Költészet és zene a jövő drámájában*, Zeneműkiadó, Budapest, 1983, 88.

e két szerv kifejez, nevezetesen a jelen nem levő és a jelenlevő, a gondolat és az érzés. A vers dallamában az önkéntelen érzés a jelenlevő, ahogyan az szükségszerűen beleömlik a zenei dallam kifejezésébe; a jelen nem levő pedig az elvont gondolat, ahogyan azt a szóbeli frázis reflektált, önkényes mozzanatként rögzíti.⁴

Az európai költészetben az 1930-as évekre feltűnő biopoétikai kezdeményezések, amelyekben Driesch, Uexküll vagy Spemann hatására már egy új organizmusbiológiai szemlélet nyomai ismerhetők fel, ennyiben legalább három hagyományvonalra mutatnak vissza, az elhatárolt Linné-féle „típusképződéstől” Goethe botanikai *Urpflanze*-elgondolásán át utóbb Darwin szelekciós evolúciótanáig. Azzal a feltűnő hasonlósággal azonban, hogy szerkezetileg – s ennyiben a szellemi vezérlésű formakifejlés humboldti nyelvkoncepcióját is idevonva – valamennyi érintkezik Arisztotelész entelecheia-tanának azzal az alapelvével (*Metafizika* IX. 8.), amely szerint az önmagát felépítő organikus kifejlés/kiteljesedés, minthogy önmagában van a célja, mindig olyan lehetőségek valóra váltása, amelyek e megvalósulás mozgató oka gyanánt már eredendően tartalmazva vannak a keletkezés pillanatában. Az egészelvűség és az organikus formai kifejlés olyan tovább vezető dilemmáinak, mint amelyek Eliotot, Valéryt vagy Bennt foglalkoztatják, a harmincas évek magyar értekező prózájában – elmélyült európai orientáció és konzisztens kifejtés tekintetében – egyedül Németh Lászlónál találjuk nyomait. Babbitshoz, Kosztolányihoz vagy Halász Gáborhoz képest nála a poétikai változásoknak ráadásul egy olyan meghatározó mozzanata érhető tetten, amely jól megvilágíthatja az ún. szerves forma értelmezésében végbement szerkezeti módosulás természetét is.

A műalkotás – írja 1931-ben – jól előkészített varázslat. Elvárásolja a műbe sodródó elemeket: a szó elveszti szótári jelentését, a modell megsemmisül a hősből, az eszméket új sugárkör özőnli körül. Mi várásolja el ezeket az elemeket? A műben szövődő kapcsolatok. A mű nem sorakoztat, hanem kapcsol. A műben semmi sem marad magára, hanem minden valami más rész felé mutat. A mű sokszorosan rendezett élet. Minél magasabbfajta ez a rend, minél sűrűbb a kapcsolatok delej-hálója, annál több reménye van a műnek, hogy olyat közölhet, amit írója e mű nélkül sosem közölhetett volna. Remek az a mű, amely írója nélkül is megél. A tervbevetett kapcsolatok újakat fiadzanak; előreláthatatlan vonatkozások keletkeznek, amelyek váratlan szárnyként nyílnak szét s a művet a költő melengető kezéből nem sejtett magasságokba rántják.⁵

A „sokszorosan rendezett élet” formulájának további kifejtése nem azt valószínűsíti, hogy már pusztán az organikus hálózódás sűrűsége maga biztosítana a műnek olyan komplexitást, amely úgyszólván a „kapcsolatok delej-hálója” révén volna képes

4 Uo., 146. Minthogy Wagner nem mindenütt következetes fogalomhasználatában a zene nyelvvel összekapcsolt szóbeli nyelv [*Wortsprache*] egyszerre a beszéd és a szöveg nyelve is, a magyar fordítást több helyen is módosítanom kellett. Az eredeti szövegrészről lásd Richard Wagner, *Oper und Drama*, III., Reclam, Stuttgart, 1984, 338.

5 Németh László, *Ars poetica* = Uő., *Kiadatlan tanulmányok*, I., Magvető, Budapest, 1968, 136–137.

az alkotói intenciókat meghaladó üzenetek előállítására. A „magasabbfajta rend” inkább arra utal, hogy a műnek ez a felfogása nem az evolutív kifejlés biológiai emlékezetével gondolja el a szerves képződés szerkezetét, hanem egyfajta laterális dinamika mintázatát követi. Ennyiben a kompozíció képződésének az értelmezése itt nem kötődik sem Goethe valamit kiteljesítő, sem pedig Arany harmonikus arányosságához szabott szerkezet-eszményéhez. Némethnek ebben a *nem-lineáris kifejlésű életelvet* implikáló értelmezésében inkább egy olyan szervesség látszik meghatározónak, amely magát az entelecheia-modellt is *laterálisan* építi be a maga konfiguratív képződésébe:

A költő nem úgy alkot, mint az Isten: új fát, új emberfajt, új nyelvet. A költő új terv szerint új arányba állítja a régi világ elemeit, ez az ő alkotása. Az alkotás elsősorban kompozíció. Az alkotó a részek viszonyában az elemek közt futkosó erővonalak titokzatos rajzában fejezi ki művészi igazságát. A mű elsősorban az erővonalaknak ez a rendszere, mint ahogy a benzol elsősorban nem szén és hidrogén, hanem ennek a két elemnek jellegzetes kapcsolásmódja. A műalkotás az a belső terv, amely a mű minden elemét egy képzelte központ felé irányítja. A műalkotás belülről determinált; minden eleme egy közös góc világításában áll s egyik sem csóválhat a maga örömére sem fáklyát, sem zseblámpát.⁶

Némethnek ez a Valéryvel vagy Benn-nel számos ponton egybehangzó felfogása is arra vall, hogy az organikus forma hagyományából a harmincas évekre elsősorban annak emlékezete halványult el, hogy a műalkotás – bizonyos áttételeken keresztül is akár, de – valamiképp a természet alkotásának mintájára volna megérthető. Mert ekkorra már az élőknek nem a kreacionista, de nem is a lineáris-evolutív eredeztetése jellemzi a korszak legnagyobb alkotásait. Sokkal inkább annak kompozicionálisan kifejlő-keletkező, konfiguratív dinamikában *létrejövő* változatai kerülnek az innovatív poétikai gondolkodás előterébe.

Azoknak az értelmezőknek, akik „újklasszicizmus”, „klasszicizáló-” vagy „szintetizáló modernség” névvel illették a későmodern költészettörténeti korszakot, talán az kerülhette el a figyelmét, hogy ezzel az – avantgárdokkal ellentétben – középpontot fel nem adó laterális dinamikával sehol sem a klasszicizmusok formai stabilitása tér új alakban vissza. A műegésznek a középpontokhoz való új viszonyából ugyanis sem normatív formakövetés, sem szintézisképző akarat nem indul ki, hanem éppenséggel az a szuverén kompozitorikus mozzanat értékelődik fel, amely *keletkező képződményként* engedi megtörténni a műalkotást. Ez a középpontot föl nem számoló laterális dinamika mint a dűnamisz és sztázsiz kölcsönösségében megalapozott képződményi karakter az, ami Németh László fentebbi értelmezésében végül úgy választja el a művet az alkotójától, hogy a szöveget úgyszólván a maga *poétikai megtörténése*n keresztül engedi át a – szerzőtől már befolyásolhatatlan – hatástörténetnek. A mindenkori irodalomnak abba az időbeli nyitottságába, ahol majd „a tervbevett kapcsolatok újakat fiadzanak; előreláthatatlan vonatkozások keletkeznek”. És valóban, az összes szemlélettörténeti, ideológiai vagy irodalompolitikai vonatkozást ideértve a fiatal Németh László mindenekelőtt a *saját életre kelő* műalkotás koncepciója tekintetében

6 Uo., 138–139.

áll legélesebben szemben Babits és a *Nyugat* termékjellegben, készíttetésben, „mesterségi” előállítottságban megalapozott műeszményével.⁷

Ebben a látószögben is jól láthatóvá válik, miért illeszkednek Gottfried Benn 1918 és 1936 közt írott versei innovatív poétikai potenciállal a korszak éppen változó költészettörténeti arculatába. Ami ugyanis itt a leghatározottabban tűnik elénk, az az a státuszváltozás, amely immár egyfajta *temporális keletkezétségként* teszi csak hozzáférhetővé az önmagában nyugvó és önmagára visszavonatkozó műalkotás tapasztalatát. A lírának ezt a későmodern költészeti paradigmák felé forduló távolodását a századelőtől legmeggyőzőbben talán éppen az új típusú, szemantikailag kifejezetten stabilizálhatatlan szintaxist különleges hangzás-telítettséggel társító *Immer schweigender* [1930] viszi színre. Itt figyelhető meg a legtisztábban ama folyamat egyik legemlékezetesebb állomása, melynek során az önmagának-elégséges műalkotás statikus önmagában állásának elve majd a *létrejötttség* tapasztalatára cserélődik. E korszakjelző költemény az itteni keretek között azonban azért nem tárgyalható, mert belső költészettörténeti kapcsolódásainak hálózata csak a stabilizálhatatlan grammatika nagyszámú jelentésmóduló impulzusának több poétikai szintre is kiterjedő vizsgálatával lehetséges. A keletkezétség temporalitása és a különféle módon feltartóztatott vagy meg is állított idő⁸ tekintetében is nyilvánvaló kapcsolatok mutatkoznak a nevezetes Rilke-féle *Herbsttag* [1902] és Benn *Wer allein ist* [1936] című költeménye között, ahol nemcsak szintagmák és kulcsmotívumok („*Wer [jetzt] allein ist*”; „*Schatten*”, „*Vollendung*”), hangzanak egybe, hanem – a versmérték és a ritmus⁹ tükörszerű megfordítása ellenére – még a hangzástelítettség és a hangfekvés is felismerhetően emlékeztet egymásra.¹⁰ Mindezek alapján akár azt is mondhatnánk,

7 Itt, persze, hangsúlyoznunk kell, Németh nem az esztétikai megalkotottság Mallarmé-féle perfekcionizmusától határolódott el, hiszen több helyen is éppenséggel egy, „az alkotás törvényeihez” szabott új műesztétikát szorgalmazott [lásd Németh László, *Két nemzedék*, Magvető–Szépirodalmi, 1970, 350., illetve *Egy új nemzedék esztétikája = Uo.*, 307–310.]. A megalkotottságnak (mint pusztá „megcsináltságnak”) sokkal inkább azt az Ignotus-féle publicisztikai felfogását látta termékletlennek, amely a pusztá önkifejezés kontingenciájával azonosította az előállítottak az eredetiségét: „A művészetnek semmi egyéb törvénye nincs, csak ez az egy. Tudd magadat kifejezni! Magadat és kifejezni...”, „...semmi egyéb jogom nincs, mint megkövetelnem a művésztől, hogy tudja is megcsinálni, amit meg akar csinálni, és sikerüljön neki az, amit szeretne. Ha sikerült: minden eszközében igaza volt.” Ignotus, *A fekete zongora*, *Nyugat* 1908/3., 139–145.]. Ez az egyszerű konstrukció azonban még a koraromantikus eredetiséggel sem érintkezik, mivel originálisnak tekint minden olyan önkifejezést, amely valami módon – közelebbről nem definiált – esztétikai érvénnyel tudja kimondani magát. A koraromantikus művészetfelfogás ugyan nem korlátozta a profán kontingenciáját, de az „eredeti” önkimondást nem tartotta az öntörvényű művészi szépség feltételének. Lásd Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Ein paar Worte über Billigkeit, Mäßigkeit und Toleranz = Uö.*, *Phantasien über die Kunst, Tredition*, Hamburg, 2012, 46–49.

8 „*Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr. / Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben,*” [*Herbsttag*] [kiem. tölem K. SZ. E.]; „*Ki most hazátlan, nem lesz háza már. / Ki társtalan, soká marad magára*” [Őszi nap, Rab Zsuzsa fordítása]. „*Ohne Rührung sieht er, wie die Erde / eine andere ward, als ihm begann, / nicht mehr Stirb und nicht mehr Werde: / formstill sieht ihn die Vollendung an.*” [*Wer allein ist*] [kiem. tölem K. SZ. E.]

9 A forma rilkei nyugodtságával Benn-nél zaklatott trochaikus ritmus áll szemben, amelyet külön erősít a hangsúlyos (hímrímes) kérdenciák dominanciája is.

10 „*Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben, / wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben / und wird in den Alleen hin und her / unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.* [*Herbsttag*]; „*Ki társtalan, soká marad magára, / virraszt, olvas, levelet ír, hiába; / sötét faszorban üzve-hajtva jár, / míg fenn a*

hogy a jelentős művek mint szövegek csaknem mindig egész pontosan tudják, mely korábbi nagy szövegekhez képest tudnak beszélni, s melyekre vonatkozva keletkeznek egyáltalán.

Kulcsszavain, képi világán és ritmikáján keresztül a *Wer allein ist* azonban nemcsak Rilke nagy magányversét írja újra, hanem jól felismerhető motivikus azonosságokon keresztül helyezi el hármass intertextuális kapcsolatban a bevégeződő kiteljesedés későmodern látomását. A *Wer allein ist* kulcsfogalmai ugyanis nemcsak a *Herbsttag*-ét elevenítik fel, hanem, ha lehet, még határozottabban hívják elő a klasszikus „biopoétikai” nyelvhasználat legemlékezetesebb alkotásának, a Goethe-féle *Die Metamorphose der Pflanzen*-nek (1799) az episztémétörténeti horizontját is. A szerelemmé átfejlő ismeretség elégikus „botanikai” tankölteménye ugyanis lényegében ugyanazon organikus fogalmakon keresztül teljesíti ki a maga megszólításos vízióját, mint amelyek Benn-nél egy egészen más kölcsönösség megképződésének folyamatát juttatják el a bevégeződő kiteljesedés stádiumáig.

Benn versében első látásra az a feltűnő, hogy nem az *Immer schweigender* többirányú szintaktikai mozgását követi, hanem a maga thetikus és asszertív nyelvi műveleteivel a tanköltemények kimért és kiegyensúlyozott ritmusképlete szerint jut el a Benn-versek jól ismert finalizáló zárlatáig:

Wer allein ist, ist auch im Geheimnis,
immer steht er in der Bilder Flut,
ihrer Zeugung, ihrer Keimnis,
selbst die Schatten tragen ihre Glut.

Trächtig ist er jeder Schichtung
denkerisch erfüllt und aufgespart,
mächtig ist er der Vernichtung
allem Menschlichen, das nährt und paart.

Ohne Rührung sieht er, wie die Erde
eine andere ward, als ihm begann,
nicht mehr Stirb und nicht mehr Werde:
formstill sieht ihn die Vollendung an.

Prózai fordításban:

Aki egyedül van, azt titok is övezi,
mindig a képek áramában áll,
foganásukéban, csíra-voltukéban/csírázásukéban
még az árnyak is azok izzását hordják.

lombot őszi szél cibálja.” [Őszi nap]; „Wer allein ist, ist auch im Geheimnis, / immer steht er in der Bilder Flut, / ihrer Zeugung, ihrer Keimnis, / selbst die Schatten tragen ihre Glut.” [Wer allein ist]

Viselőse minden (rétegződő) rá-(egymásra) rakódásnak gondolkodásban feltöltve/telítve és tartalékoltan felfüggesztve ismeri/tudja a megsemmisülését [egyúttal: képes a megsemmisítésre is] minden emberinek, ami táplál/növel/fenntart és pázrik/-osít¹¹

Meghatottság nélkül (nem rezdülve – is) nézi, ahogy mássá lett a Föld, mint ahogy számára kezdődött nincs már halj meg és nincs már legyél/szüless újra:¹² formacsendben nézi őt a bevégzettség/beteljesültség.

A vers invenciózusabb értelmezései általában abban csengenek össze, hogy a hangsúlyos távolságtartással megidézett, csupán grammatikai jelenlétű alak [wer, er] tér- és időbeli szituálhatatlansága, rögzíthetetlensége következtében a versbeli történet magát azt a dinamikát helyezi előtérbe, amely a tapasztalatainak összegződésén keresztül visszavonuló alany statikus kiszigetelődését egyfajta organikus képződési folyamat formájában, a lecsengő végérvényesség jegyében készíti elő és teljesíti be. Minthogy azonban ez a kifejlés nemcsak a leglényegibb humán tapasztalatok „összegződése”, hanem egy *organikus* képződési folyamat végállomása is, a *formstill* adverbiumában tartalmazott *csend* – mint a forma mozdulatlansága – ilyen módon egy *befejezett* „művészi tökéletesség megtestesülése”¹³ is egyben. Organikusnak azért bizonyul ez a képződés a szövegben, mert a vers világát kiépítő kulcsfogalmak hangsúlyosan a nemzés/foganás, az embrionalitás, a graviditás és a natalitás fogalmkörében mozognak [Zeugung, Keimnis, trüchtig, nährt und paart].

A költészettörténeti emlékezetből részint már ezek maguk is felidéznek Goethe, illetve Rilke versét, de a nemzés/foganás, érlelődés és kiteljesedés erős élettani indexeltsége mindhárom szövegben az élet képződésének organikus morfológiáját és – hol közvetve, hol közvetlenül – a keletkezés és kifejlés biológiai törvényszerűségeit állítja előtérbe. Az azonban, hogy a kiteljesedett bevégzettség állapota mindhárom esetben egyszerre hívja elő az organikus és a szellemi-immateriális élet képzetét, még csak szorosabbra vonja a három szöveg kölcsönös közelségét. A legkülönösebb viszont mégiscsak az, hogy – ellentétben Baudelaire korszakos *Une charogne*-jának mortalizációs rajzolatával – egyik sem követi végig az élettani *Werden* (mint keletkezés, kiteljesedés, hanyatlás és elmúlás) kényszerítő logikáját, hanem mindhárom a kiteljesedés pillanatában függeszti fel az organikus folyamat dinamikáját és azt úgy szólván megszakítva zárja le a versbeli folyamat mozgását. Ez még akkor is így

11 E strófa második felének fordíthatóságát többek közt az nehezíti meg, hogy a *müchtig* kifejezés egyszerre áll genitívuszi és [grammatikailag nem „korrekt”] datívuszi viszonyban is. A két sor jelentheti egyfelől azt, hogy a beszélőnek hatalmában áll a megsemmisítés is, mert tudja, mi a megsemmisülés; másfelől azonban azt is, hogy tud ugyan minden emberi megsemmisülhetőségéről, de – minthogy az „összes emberi” grammatikailag ki is vonható e hatalom alól – ő maga e tudás/képesség/erő birtokában sem válhatik [gegenüber dem Menschlichen] az emberinek a megsemmisítőjévé.

12 Idézet Goethe *Selige Sehnsucht* című verséből: „Stirb und werde!” [„Und so lang du das nicht hast, / Dieses: Stirb und werde! / Bist du nur ein trüber Gast / Auf der dunklen Erde.”]

13 Mark William Roche, *Gottfried Benn's Static Poetry. Aesthetic and Intellectual-Historical Interpretations*, North Carolina UP, Chapel Hill, 1991, 19.

van, ha a három szöveg különböző módon kezeli a képződés dinamikus és statikus elemeinek kölcsönös alakulását. A *Die Metamorphose der Pflanzen*-ben maga a természet fejezi be a kifejlés örök erőinek mozgását, és pedig azzal, hogy e kiteljesedést követően az ismétlődő újrakezdések rendje tartja fenn a teremtés időtlen dinamikáját:

Nun vereinzelt schwellen sogleich unzählige Keime,
Hold in den Mutterschoss schwellender Früchte gehüllt.
Und hier schliesst die Natur den Ring der ewigen Kräfte;
Doch ein neuer sogleich fasset den vorigen an,
Dass die Kette sich fort durch alle Zeiten verlänge
Und das Ganze belebt, so wie das Einzelne, sei.¹⁴

A *Herbsttag* zárlatában ugyan kétségkívül az elmúlás „árnyéka” vetül a gyümölcsben épp kiteljesedő élet metonímiáira, de a magára-maradtság közvetlenül éppen nem elmúlással terhes, hanem statikus marad, és úgyszólván egy kései (nem is feltétlenül nyugalmas) állapot „iteratív” folytonosságának tartósságát vetíti előre:

Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.
Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben,
wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben
und wird in den Alleen hin und her
unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.

A *Wer allein ist* zárlatában a többszörösen mozdulatlan sztázsiz véglegessége ugyanakkor egészen másfajta szerkezetet kölcsönöz a bevégzett kiteljesedettségeknek. A minden morfológiai mozgást megszüntető *formstill* ugyanis olyan keretezéssel állítja elő a záró sorbeli mozdulatlanságot, hogy az először csupán a strófát nyitó alanyi rezdületlenség [*ohne Rührung*]¹⁵ visszatekintő „viszonzásának” látszik. Az így értett keretezésben voltaképpen egy olyan tükrörviszony jön létre, amelyben egyfelől a szövegbeli alany látja a *már nem képződő* kiteljesedettséget, utóbbi pedig ezt a *rezdületlen* alanyt magát.¹⁶ A *formstill* azonban – a Benn-féle versgrammatika itt is kétirányú mozgásából adódóan – a záró sorban hirtelen elválaszthatatlanná teszi az egymástól eddig elkülönített pólusokat. A zárómondat értelmében ugyanis a *forma csendjének* állapota éppúgy vonatkozik a váratlanul tekintettel felruházott bevégzettségre, mint arra, akit ez a tekintet lát. A *formstill* az egyik aspektusból a nem mozduló bevégzettség tekintetének módjaként viselkedik (nagyjából a *nyugodt pillantás* értelmében), a másikkól nézve viszont a látott személy bizonyul – a formai mozdulatlanság értelmében – *megállapodottnak*.

14 „Duzzadt burka alatt, anyaméhe ölen a gyümölcsnek / duzzadt egyenként a sok pici csíra legott. / S itt a teremtés szent erejének örök köre zárul; / ám utoléri egy új rögtön a régi nyomát, / így az a lánc soha nem szakad el, tart minden időn át, / s él az egész éppúgy, mint ahogy él az egyed.” [*A növények alakváltozása*, Lakatos István fordítása]

15 Az *ohne Rührung* fordulata itt ugyanis nemcsak a meghatottság/megindultság nélküli állapotra vonatkozik, hanem a kinetikus értelemben vett mozdulatlanságra is.

16 Ez a kölcsönösségi szerkezet nyilvánvalóan ismert lehetett Benn számára Rilke 1908-as *Archaischer Torso Apollons* című verséből: „denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht”.

Ohne Rührung sieht er, wie die Erde
eine andere ward, als ihm begann,
nicht mehr Stirb und nicht mehr Werde:
formstill sieht ihn die Vollendung an.

Mármost ha itt – a szintaxistól a rímtechnikai alakításon át a dallamvonal mozgásáig – részletesen számba vehetnénk a szöveg poétikai alkotórészeinek viselkedését, a fentiek magyarázatául annak valószínűsége körvonalazódnék, hogy elődeihez képest a *Wer allein ist* egészen eltérő módon alakítja a részek és az egész képződésének összefüggéseit. És itt nemcsak arról van szó, hogy az első strófa feltűnő dinamikáját (*Flut, Zeugung, tragen*) a tempó egyfajta fokozatos mérséklődése (*trächtig, erfüllt, aufgespart, mächtig*) váltja fel, hanem főként arról, hogy a kifejlés alakulása nem elsősorban egy részletből *összerakódó* egész megépülésére irányul, hanem a részek nem-identikus viselkedésének dinamikus folyamatát viszi színre. A már az első versszakban is mozdulatlan (*immer steht er*) alakot képek árama és parázsló árnyak veszik körül, éspedig úgy, hogy neki itt valamiképp ugyanúgy *látnia kell* e mozgalmas képeket, ahogyan majd a záróstrófában a mozdulatlan bevégzettséget. Azaz: a látás és a mozdulatlan ott-állás egészen mást jelent a vers nyitányán, mint a zárlatban. De hasonló elmozdulások jellemzik a rímek erős szemantikai materialitás-ban megalapozott viselkedését is. Közülük is a legszembetűnőbb talán a *Werden* és a benne tartalmazott *Erde* – a szövegszerűen már idézett *Selige Sehnsucht*-ból származtatott – paronomáziájának különleges folyamatképző funkciója. A záróstrófában a tapasztalatok alanya például azzal szembesül, hogy a régebbiekhez képest mennyire más lett (*eine andere ward*) a Föld [*Erde*] is, úgyannyira, hogy nem érvényes már a halj meg és légy [*Werde*] újrakezdő parancsa sem. Példás esete ez annak, ahogyan a kifejlés folyamatában pontosan azok a szavak módosítják a jelentésbeli identitásukat, amelyek éppen ezen a módon magát a folyamatot is mozgásban tartják. Ugyanez történik a vers nyitóstrófájában is a közel azonos hangzású *Flut* és a *Glut*, illetve a *Geheimnis* és a *Keimnis*¹⁷ elkülönülő mozgása során, ahol a *tragen* vs. *trächtig*-típusú szemantikai elmozdulás e különleges *materiális [vers]nyelvi átlényegüléseken* keresztül mindvégig emlékeztet a mozgás közös, akusztikai eredetpontjára.¹⁸ [Németh László idézett esszéje abban a tekintetben is egyedülállóan számít a harmincas évek hazai poetológiai gondolkodásában, hogy a konfiguratív képződés eme nyelvi-materiális dinamikájában figyelte meg a legnagyobb alkotások életképességének egyik legfőbb

17 Hogy mennyire tudatos nyelvi alakításról van itt szó, jól példázhatja, hogy ha Benn „csíranövény/embrió”-jelentéssel a *Keimnis* helyett a sokkal gyakoribb *Keimling* szót használná, ez a materiális alapú összehangzás nem jöhetne létre.

18 Ezt a fajta különös „elszámzatatást” – uralkodó érvennyel – főként Benn versgrammatikájában lehet megfigyelni. A *Statische Gedichte* számos darabjának nehezen stabilizálható szintaktikai mozgását azzal a montázs technikával szokás összefüggésbe hozni, amely Benn indulása idején az avantgárd poétikák újításának számított. A '30-as évek Benn-verseiben ez az eljárás azonban már nem emlékeztet a maga *Nachtcafé* vagy a D-Zug-beli avantgárd előzményeire. Joggal írja erről Benn esszéprózája kapcsán az összes művek új, stuttgarti kiadásának egyik sajtó alá rendezője, hogy ez a precíziós irodalmi technika „[p]ontosan abban áll, hogy a beépített részek varrathelyei úgy legyenek összeforrasztva, hogy már ne legyenek felismerhető”. Holger Hof, *Montagekunst und Sprachmagie. Zur Montagetechnik in der essayistischen Prosa Gottfried Benns*, Mainz, Univ. Diss. 1991, 11.

títkát: „Sophokles drámái közt s *Élektra* és *Antigoné* közül halhatatlan zengésben szökik elő a mű, melyben minden szó harangnyelve egy másik szó harangtestén kongat: *Oedipusz király...*”¹⁹) A képződés konkrét, szövegbeli biológiai-organikus indexeit pedig semmi nem tanúsíthatná szebben, mint az állati pázásra utaló [*nährt und*] *paart* formula kétértelműsége, amennyiben a párosítás az *aufgespart/paart* rímkapcsolásban – hiszen a vers rímeiket *párosít* – a vers konkrét műveleteként²⁰ is láthatóvá válik.

Az organikus indexekkel színre vitt képződés ez okokból a másik két vershez képest nem a szöveg egyik ágense tevékenységét bevégző aktusban állítja elő a zárlat statikus végérvényességét. Sokkal inkább egy olyan kiegyenlített kölcsönösség elválaszthatatlanságát stabilizálja, amelynek résztvevői végig konfiguratív „összjátékban” működtek közre a végső állapot kialakulásában. Ez a kifejlés hangsúlyosan organikus úton látszik bekövetkezni, de poétikai alkotóelemei egyrészt már nem a *Die Metamorphose der Pflanzen* építkezésének mintáját követik, hanem – mint láttuk – egy olyan, önmagától úgy elkülönbözni képes alakulásban működnek közre, amely mindeközben mégsem válik meg a maga eredeteitől. Másrészt: az embriológiai implikációkból a művészeti képződésre nézve inkább a „leváló” szerveződésformát, mintsem annak „átfejlődő” biológiai organicitását nyomatékosítja.

Az mindenesetre, hogy mindez nemegyszer hasonlóan alakul a *Statische Gedichte* más darabjaiban is, aligha független az organizmusok viselkedésére irányuló új értelmezések 1920 utáni felismeréseitől.

Az organikus növekedésnek – írja erről Benn a negyvenes években – egy formaképző parancsa van: először egy technikai középpont megképzése, azután az egyes sejtek ehhez való hozzárendelése, ettől függ a további sorsuk, méret/nagyság, tartalom, cél. Ezáltal az elv által úgyszólván megszűnik az eredeti helyzetük és származásuk, és most már az elrendezettség, a helyet meghatározó középponthez rendeltség határozza meg a végleges jelentésüket. Ezt mutatták meg Spemann (Freiburg) híressé vált kísérletei, aki egy sejtcsíra részecskéit átvitte egy más[od]ik sejtcsírára, és pedig egy olyan másik helyre, amely nem a kiinduló csírabeli származási hely volt. Bebizonyosodott, hogy a beültetett új részecske nem származása szerint, hanem helye szerint használódott fel, például: a bőrszöveti származású első csíra kivett részecskéje a második csírában az agyszövetbe beültetve agyi lett. Tehát egy jól felismerhető lokálformális elv jutott itt érvényre. Ennek az elvnek a hordozója és érvényesítője az örökítő készlet [*Erbschatz*], a faj, az entelecheia, az alakító gazdaszerv énjének színezete [*Ichton*]. Ettől az elvtől kapja a művészet is az életét. Az egésznek a terve átalakítja a rész[leteke]t, a részletek egy másik faj[tá]nak lesznek a hordozói. Az elrendezés lesz a legfőbb törvény, a tények tartalmi eleme periferikus marad.²¹

19 Németh László, *Ars poetica*, 139.

20 A vers általam ismert értelmezései közül erre a mozzanatra csak egy figyelte fel, lásd Roche, *Gottfried Benn's Static Poetry*, 20.

21 Gottfried Benn, *Gesammelte Werke in vier Bänden. Bd. I. Essays – Reden – Vorträge, Limes, Wiesbaden, 1962, 394.*

Az organikus képződés így értett művészeti elve Benn-nél tehát – noha korábbi írásai alapján gyakran emlegetik vele kapcsolatban²² – láthatóan nem jelent esztétikai biologizmust.

Az ekkori évek magyar költészetének bizonyos biopoétikai relevanciával ide vonható nagy versei között alakítás tekintetében nem találunk hasonló poétikai alkatú műveket. Az 1937-es *[Jön a vihar...]* feszültségteljes természeti képei bármily bámulatos közelségükbe hozzák is a humán fájdalom kiszolgáltatottságát, a példázatos hasonlítás ajánlata a megszólítottat nem foglalja bele a natúrába.²³ De valójában, hiába van ott a „szintéren”, az 1935-ös *Szeptemberi áhítat* sem illeszti bele a folyamatokba az azok feltartóztatására irányuló vágy alanyát.²⁴ E kétfajta ottlét egyaránt el van választva az evokált természeti-biológiai történésektől. Másképpen alakítja viszont természet és ember találkozását Szabó Lőrinc 1934-es *Májusi éjszaka* című verse, amely a *Különbéke* [1936] kötetben nyerte el végső formáját. Láttuk, hogy a *Wer allein ist* strukturális szerveződése ugyan nem egyetlen ágensen keresztül teljesedik ki, de az entelecheia mintája szerinti megvalósulás – minden elkülönülő mozgás ellenére – a korábbiakra is „visszamatató” új állapot gyanánt viszi színre a kiteljesedő bevégeztséget. A *Májusi éjszaka* életképi keretek közé foglalt, egy váratlan természeti érintettségéből kibomló történései viszont *nem kifejlési* folyamatot hívnak elő, hanem egy igen intenzív belső dinamika eredményeként állítják elő stabilizált állapotként a *változást*. Az organikus vezérlésű (vagy mozgatottságú) folyamat itt ugyanis nem kiteljesedés felé halad, hanem olyan kölcsönösségbe torkollik, ahol a természeti illatok szokatlan offenzívája úgyszólván egymásba illeszti, „egyesíti” az érzékletek kiváltóját azok alanyával:

Késő volt, mentem haza, lelkem
az elmúlt nappal küszködött,
mentem, mogorván, kimerülve,
a kertek és villák között,
nem is én mentem, csak a lábam
vitt a fekete fák alatt,
két lábam, két hú állatom, mely
magától tudja az utat.

S egyszerre a májusi éjben
valami hullám megcsapott:
illatok szálltak láthatatlan,
sűrű és nehéz illatok,

22 Lásd erről: Gregor Streim, *Das Ende des Anthropozentrismus. Anthropologie und Geschichtskritik in der deutschen Literatur zwischen 1930 und 1950*, Walter de Gruyter, Berlin – New York, 2008, 318–322.

23 „Borzongásuk a nem remélt vád – / így adnak e kicsinyek példát, / hogy fájdalmad szerényen éld át, / s legyen oly lágy a dallama / mint ha a fű is hallana, / s téged is fűnek vallana.”

24 „Szeptemberi reggel, fogj glóriádba, / ne hagyj, ne hagyj el, szeptemberi nap, / most, amikor úgy lángolsz, mint a fákllya / s szememből az önkívület kicsap, / emelj magadhoz. Föl-föl, még ez egyszer, / halál fölé, a régi romokon, / segíts nekem, szeptember, ne eressz el, / testvéri ősz, forrón-éggő rokon.”

a lélegző, édes sötétben
szinte párologott a világ
és tengerként áradt felém az
orgona, jázmin és akác.

Láthatatlan kertek mélyéből
tengerként áradtak felém,
nagy, puha szárnyuk alig lebbent
és letelepedtek körém,
a meglepetés örömeivel
lengették tele utamat
s minden gondot kifújtt fejből
ez a szép, könnyű pillanat.

S mintha élt volna, minden *illat*
külön megszólalt és mesélt,
ittam a virágok beszédét,
a test nélkül szerelmes éjt;
a rácson kísértetfehéren
áthajolt hozzám egy bokor
s úgy töltött csordultig a lelke,
mint szomjú palackot a bor.

És részegen és imbolyogva
indultam nagylassan tovább,
s új tenger dőlt a szomszéd kertből,
új bokor az új rácson át,
s az *illattól* már *illatos* lett
tüdőm és szívem és agyam,
egész testem elnehezült
s azt érezte, hogy szárnya van.

Hogy értem haza, nem tudom már.
– A gondom ma se kevesebb.
De azóta egy kicsit újra
megszerettem az életet,
s munka és baj közt mindig várom,
hogy jön, hogy majd csak újra jön
valami fáradt pillanattól.

Az organikus vezérlésű folyamat ebben a versben tehát nem szerves [ki]épülést, nem valamely csíráállapotból kifejlő teljesség elérését jelenti, ugyanakkor a szöveg temporális szerkezetének végpontján az előttünk kibomló folyamat dinamikája hasonló jelentésképző nyomatékkal szűnik meg, mint ahogyan a Benn-vers rekeszti be a kiteljesedést. A versbeli történések folyamatát a hangsúlyozott *testi ottlétnek*

a környezetétől való kezdeti elválasztottsága, illetve a zárlatban az abba való belefoglalása, az oda való beillesztődése veszi közre. E folyamat elsődleges ágense maga is biológiai-botanikai természetű, hiszen mindazt, ami történik, ritmus, kiterjedés és kompozícióképzés tekintetében a kertek, fák és bokrok keltette *illatok leitmotívum*-szerű viselkedése artikulálja. Ez a Szabó Lőrinc-től már kezdetől fogva sem idegen szerkezetképzés itt, persze, csak annyiban emlékeztet a maga wagneri eredetére, hogy a fő motívum ismételt visszatéréseken keresztül hol statikus, hol dinamikus állapotok közbeiktatásával lendíti tovább²⁵ a közvetlenül érzéktapasztalati reflexiók megnyilvánította folyamatot. Noha a beszélő elsősorban érzéketlen impulzusok „befogadója”, a verset azért határozza meg test és környezet kettős jelenlétének *konfiguratív* alakulása, mert a beszélő testi jelenléte nem korlátozódik az érzéki tapasztalatok tétlen fölvételére. Mert az igaz ugyan, hogy az illatok hullámmozgás áramlása indítja el a történéseket, az azokat rögzítő reflexiók a negyedik versszaktól kezdve „cselekvő” ágensként is szóba hozzák a beszélőt.²⁶ Ez ugyan a folyamatképzésben a „cselekvő” természeti impulzusokkal nem teszi egyenrangúvá azok befogadját, de arra mindvégig képes emlékeztetni az olvasást, hogy a folyamatnak mégiscsak két ágense van, akiknek az átlényegülő/átrendező viszonya képezi az egész versbeli történéstétjét.

De a versnek nemcsak ez a tulajdonsága emlékeztet Benn poétikai eljárására. Talán még nagyobb nyomatékkal vesz részt a nyelvi-poétikai alakításban az a szinte hálózatosan feltárható elkülönítési folyamat, amely belső változások során át vezet el a kompozíciót a végső, áthangolt átlényegülés nyugvó állapotáig. Az első strófa estébe hajló napszakának („késő volt”) lehangolt indexeltsége már a következő versszak színesztéziájában pozitív jelzöt kap („édes sötét”), amely a negyedikben pedig „a test nélkül szerelmes éj” képzetébe vált át. De az est ilyen átlényegüléséhez hasonlóan megy végbe az illatok kezdetben „támadó” *hullámmozgásának* lengő mozgássá szelődése is.²⁷ Ezeknek az elkülönítéseknek igen fontos szerepe van a vers zárlatában bekövetkező állapotváltozás fokozatos előkészítésében. Mert az a lassú áthangol[ód]ási folyamat, amely a harmadik strófa *lebben, puha, szép és könnyű* képzetének felkeltésével veszi kezdetét s folytatódik a már a testbe „belépő” csordultig-töltődéssel, lényegében két olyan átlényegülő elkülönítésbe torkollik, ahol „materiálisan” nemcsak maga az *illat* vezérmotívuma származik át a testre –

s új tenger dőlt a szomszéd kertből,
 új bokor az új rácson át,
 s az illattól már *illatos* lett
 tudóm és szívem és agyam,

–, hanem az annak képletesen lebegést biztosító biológiai „szerv” is részévé válik a beszélő testi önmegtapasztalásának:

25 „s új tenger dőlt a szomszéd kertből, / új bokor az új rácson át”

26 „ittam a virágok beszédét”, „részen és imbolyogva / indultam nagylassan tovább”.

27 „nagy, puha szárnyuk alig lebben / és letelepedtek körém, / a meglepetés örömeivel / lengették tele utamat”

egész testem elnehezült
s azt érezte, hogy szárnya van.

Ezzel a nehézkedést könnyűségként stabilizáló, különös nyelvi-poétikai aktussal azután a vers úgyszólván be is teljesíti a szöveg két fő ágensének egyesítését (vagy legalábbis megfeleltetését). A kettős átkölcsonzés ugyanis, miközben olyasmivel gazdagítja a beszélő testét, amivel az nem rendelkezik, a növényzethez tartozó *áramló, sűrű és nehéz* illatok ellenállhatatlan erejének metonimiáin keresztül egy hatalmasabb natúra *poétikai terébe* foglalja bele²⁸ a természeti impulzusokkal elért testet. A gazdagító kölcsonzés így, e chiasztikus úton válik egyszersmind átsajátító natúrába-foglalássá is, mely utóbbinak a tapasztalata a húszas évektől egészen a *Tücsökzenéig* egyik uralkodó motívuma Szabó Lőrinc költészetének. És hogy itt hangsúlyosan nem a szellemi-kulturális, hanem már kezdettől²⁹ az *érett biológiai test* a szöveg legfőbb vonatkozási pontja, arra a vers egyik ritkaságszámba menő, különleges szerkezetképző megoldása hívja fel a figyelmünket.

Első látásra nem tűnik ugyan szembe, de a figyelmesebb irodalmi olvasás számára nyilvánvaló, hogy a motívikustól³⁰ a prozódiai át a szintaktikai³¹ formáig nagyszámú elem tartja össze a vers szerkezetét. De még e koncentrált összetartottságnak is kivételességszámba megy az a különleges poétikai tapasztalata, amelyet a vers nem-életképi történéseit kibontó struktúrán belül a második és az ötödik strófa között képződő szintaktikai „híd” tesz érzékelhetővé. Az alapvetően elmondó, narratív karakterű beszéd ugyanis a 2. strófa utolsó sorában váratlanul egy olyan, szubsztantívumokat egymás mellé helyező, jambikus kifutású sorral zárul („orgona, jászmin és akác”), amelynek az új, tagoló és „megnevező” frazírozáson, illetve a kellemes képzeteket keltő jólhangzáson túl elsőre nem érzékeljük a prozódiai indokoltóságát. Ezért is marad ez a sor egyfajta „nyitott” hatásként a befogadás emlékezetében. Amint azonban az olvasás az 5. strófa hatodik sorához érkezik, ugyanennek a rendnek a megismétlődését tapasztalja, azzal a különbséggel, hogy míg a második versszak szubsztantívumai a növényi világra utalnak, az ötödiké magára az érzett testre vonatkoznak már („tűdöm és szívem és agyam”). Itt nemcsak a felsorolás és a jambikus ritmus ismétlődik meg, hanem az a prozódiai változás is, amely a második versszakot jellemezte. Minthogy ez a hármas szubsztantívum alakzat sehol másutt nem bukkan föl a szövegben, ezen a ponton beláthatóvá válik, hogy ez a versgrammatikai ismétlődés nemcsak egyfajta szerkezeti hidat képez a nem-életképi történéseket keretező strófák között, hanem

28 Annak, hogy a természet elemi erejű impulzusai miként képesek – úgyszólván azt „elfoglalva” – betölteni a testet, 1930-ból a jelentősége és nagyságrendje tekintetében még kevésbé méltatott *Szentjánosbogár* adja első parádés példáját. A történet itt ugyanis opszis és melosz tökéletes poétikai összjátékában következik be: „Hogy ragyogott! Kiváncsi szemeimnek / oltotta éhét az új ragyogás, / de nemsokára láttam: e varázs / mámorában agyam csak úgy telik meg, / anyagtalannul, mint a testtelen / szivárvány hamvával a remegő / színebe hangolt üres levegő.”

29 „nem is én mentem, csak a lábam / vitt a fekete fák alatt, / két lábam, két hú állatom, mely / magától tudja az utat.”

30 Lásd pl. a könnyű nehézkedést megintcsak a 2., illetve az 5. versszakban.

31 Talán a legkevésbé feltűnő jegye az összetartottságnak az az ismétlődés, amely a versgrammatikában is tetten érhető: az első strófa ugyanúgy köztességbe helyezi a humán történést, mint a záró versszak: „*mentem*, mogorván, kimerülve, / a kertek és villák között”; illetve: „s munka és baj közt mindig várom”.

fontos szemantikai funkciót is nyer. Éspedig azért, mert az, hogy a kiváltó pillanatot a növények megnevezésén keresztül ugyanaz a grammatikai rend materializálja, mint a belső emberi szervekén keresztül a bekövetkezést, a *prozódiai hangzás maga* hasonítja és rendeli egymás mellé a növényi és a humán-biológiai hármasságot. Az tehát, hogy a növényi lét keltette impulzusok és a humán testéretet változásai itt a hármasságnak e két egybehangzó nyelvi formáján keresztül kapcsolódnak össze, az egyik legrejtettebb, ám annál hatékonyabb esztétikai hatáseleme a költeménynek.

Annak a folyamatokat felfüggesztő és berekesztő nyelvi történésnek az előállítása, amelyben a nyitány növényi hármassága humán testi hármasságként hangzik- és vetül vissza az egész kompozícióra, minden bizonnyal a *Májusi éjszaka* legnagyobb poétikai bravúrrjai közé tartozik. Még akkor is, ha a záróstrófa kommentárja – Szabó Lőrinc poétikájának gyakori hibájaként – az élet [ideiglenes] visszanyerésének allegóriájaként „magyarazza meg” a verset. És valóban, minthogy ez a kommentár kiiktathatatlan része a szövegnek, immateriális – tehát irodalomellenes – szemantikai olvasatban a *Májusi éjszaka* üzenete akár egy, a mogorvaságtól a megreszegültségig ívelő áthangolódási folyamat illusztrációjára is egyszerűsíthető. Az alkalmi vers sémájából a szöveg talán épp ezért nem is képes a legjelentősebb Szabó Lőrinc-versek szintjére emelkedni. És bár a költemény az itt idézett művekhez hasonlóan ideiglenesen maga is felfüggeszti, vagy legalábbis „maga mögött hagyja” az időbeliséget, szövegének erős narratív karaktere és személyes indexeltsége okán nem képes megközelíteni a grammatikai „partitúrának” azt a nagyfokú meghatározatlanságát, amely a *Statische Gedichte* leghatásosabb poétikai műveletei közé számít. És ami egyszersmind a korszak legemlékezetesebb és legmesszebb ható költészettörténeti teljesítményei egyikének is bizonyult.

A történeti-poétikai igazságossághoz azonban az is hozzátartozik, hogy a vers alkotórészeinek a származást el nem tüntető, elkülönböző mozgásával az egész magyar modernségben újszerű módon készíti elő egy organikus eredetű, „testi” áthangoltság állapotát.³² Azzal ugyanis, ahogyan a kezdetben sűrű és nehéz illatok – puha szárnyaik „átkölcsonzésével” – könnyűvé képesek tenni az elnehezült testet, ahogy a könnyű és a fáradt pillanat szinesztéziái megváltoztatják a minutum státuszát, vagy ahogy a beszélő lelke – a „lelket önt valakibe” formula odaérthetőségével – egy bokor lelkeként figurálódik újra, a szöveg itthon alig próbált biopoétikai utakra tér. De a dűnamisz és sztázsiz viszonyát az illatok rohama és megtelepedése ritmusában alakító szerkezetképzés vagy a prozódia változékonyságát az emelkedettség biztonságos mérséklésével kísérő hangszereltség is arra vall, hogy ez az 1936-os vers a fogyatkozásaival együtt is a modern líra biopoétikai fordulatót kezdeményező, nagy lírai alkotások közvetlen közelségében helyezkedik el.

32 Annak kompendiumszerű áttekintését, hogy az ember [érzett] testként miként kerül érzések atmoszférájának vagy az elnehezültség, illetve a könnyűség fizikailag nem mérhető állapotának uralma alá, utóbb lásd: Hermann Schmitz, *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, Edition Sirius, Bielefeld–Basel, 2009, 15–27.