

JANÓ ISTVÁN

A vorticismus távol-keleti gyökerei – Japán és kínai kulturális hatások Ezra Pound költészetében

A 19. század második felétől kezdve Európában és Amerikában felélénkült az érdeklődés a távol-keleti civilizációk, mindenekelőtt Japán és Kína iránt. A művészet- és irodalomtörténetben orientalizmus – *japonaiserie*, ill. *chinoiserie* – néven ismert jelenséget elsősorban az váltotta ki, hogy a külvilágtól évszázadokon át elzárkózó Japán – amerikai nyomásra – megnyitotta kapuit a nyugati civilizáció előtt.

Az orientalizmus divatja Franciaországból indult hódító útjára, ahol a japán fametszetművészet (Hokusai, Hiroshige, Utamaro stb.) az impresszionizmus egyik legfontosabb ihletforrásává vált. Lelkes kelet-kutatóknak, irodalmároknak (W. G. Aston, B. H. Chamberlain, Lafcadio Hearn, Ernest Fenollosa, Sadakichi Hartmann stb.) köszönhetően az orientalizmus rövidesen megjelent a századvég irodalmában is, hogy a korabeli nyugati áramlatokkal (szimbolizmus, impresszionizmus, stb.) karöltve mintát szolgáltasson a tradicionális költészet és dráma megújításához, illetve különböző modernista irányzatok (pl. imagizmus, vorticismus, futurizmus stb.) kialakulásához.

Az 1907 és 1918 közötti évek egy kétségkívül újszerű és nagyhatású modernista költői mozgalom kibontakozásának, virágzásának, majd hanyatlásának a korszaka volt. Az imagizmus néven ismert angol-amerikai irányzat fennállásának tíz esztendeje alatt nem kevesebb mint négy, egymást követő költőcsoport tevékenysége nyomán jelentős változást hozott a 20. század költészetében. A mozgalom történetének áttekintése rávilágít arra a tényre, hogy a távol-keleti, elsősorban japán költészeti formák a 20. század első évtizedének vége felé, részint francia közvetítéssel kerültek az angol-amerikai értelmiségi körök figyelmének középpontjába.

1907-ben Henry Simpson (?–1939), a költői ambíciókat tápláló skót bankár megalapította a Költők Klubját, ahol fiatal művészeknek alkalmuk nyílt költészeti, esztétikai, filozófiai kérdések megvitatására. A Klub tagjai hetente találkoztak és tájékoztatták egymást eredményeikről, felfedezéseikről.

1908-ban került a Klub vonzáskörébe Thomas Ernest Hulme (1883–1917), s az irányítás rövidesen az ő kezébe került. A következő év tavaszán Hulme megismerkedett Frank Stuart Flinttel (1885–1960), aki már ekkor a modern francia költészet elismert szaktekintélyének számított, s nevét azzal is ismertté tette, hogy költészeti tárgyú cikkeiben népszerűsítette a szabadverset mint a költészeti megújulás egyik legfontosabb eszközét.

1909. március 25-én a londoni Café Tour d’Eiffel nevű vendéglőben tartotta első összejövetelét az újjászervezett Költők Klubja, amelynek tagjai közé az alapítók

kívül Edward Storer (1880–1944), F. W. Tancred (1874–1825), Joseph Campbell (1879–1944) és Florence Farr (1860–1917) tartozott. A mindössze egy évig működő klub tevékenységét számos író, költő, újságíró és politikus kísérte figyelemmel.¹

A Klub alapvető célkitűzéseiről F. S. Flint tájékoztat *Az imagizmus története*² című cikkében, amelyből kiderül, hogy a mozgalom nevében szereplő *image* fogalma kezdettől fogva kulcsszerepet játszott az imagizmus esztétikájában, továbbá az is, hogy a japán költészeti formák (*tanka* és *haiku*) a mozgalom fejlődésének már e korai szakaszában fontos szerepet játszottak, amennyiben a tömör stílus, a természetben alapuló pontos képalkotás és a didaktikusság elutasításának hangsúlyozásával elméleti alapot nyújtottak az imagisták költészeti elveinek kidolgozásához.

Ezra Pound (1885–1972) amerikai költő 1909-ben került kapcsolatba a Hulme és Flint által alapított, majd újjászervezett költői körrel, amelynek ekkori tagjai: Hilda Doolittle (1886–1961), Richard Aldington (1892–1962), Amy Lowell (1874–1925) és John Gould Fletcher (1886–1950) – francia és japán forrásokra támaszkodva – megvetették az új költészeti stílus alapjait.

Joggal feltételezhető tehát, hogy Pound a második imagista kör összejövetelén ismerkedett meg a haikuval, illetve a haiku által inspirált költői stílussal, amely – egyéb távol-keleti hatásokkal összefonódva – saját költészetének imagista, majd vorticista szakaszában, illetve költészeti elméletének kidolgozásában meghatározó szerepet játszott.

Természetesen nem állítható, hogy valamennyi imagista költő egyformán merített volna mindegyik forrásból, de hatásuk alól egyikük sem tudta teljesen kivonni magát. Ez vonatkozik Hilda Doolittle-ra is, aki köztudomásúan az ókori görög költészetre támaszkodott elsősorban, s aki, bár nagyra értékelte Pound kínai versfordításait s a haiku meghonosítására irányuló törekvéseit, maga közvetlenül nem vett részt e kísérletekben.

Ennek ellenére *Oread*³ című verse például technikájában, stílusában feltűnő rokonságot mutat a japán fametszetekkel, s mindenekelőtt Kacusika Hokusai (1760–1849) *A hullám* (*A Fudzszi 36 látképe* című sorozatból, 1826) című festményét idézi fel az olvasóban. Ez a tény önmagában is érdekes adalékkal szolgál a japán festészet és az imagista költői technika képszerűsége közötti mélyebb összefüggések vizsgálatához.

¹ C. R. W. Nevins: *Paint And Prejudice*, London, Methuen, 1937, 63.

² F. S. FLINT: „The History of Imagism”. *The Egoist*, London, MCMXV, 1915. május 1, No. 5, Vol. II., 70–71.

³ Oread: „Whirl up, sea –/whirl your pointed pines,/splash your great pines/on our rocks,/hurl your green over us, cover us with your pools of fir.” „Oreád: Kavarogj fel, tenger,/hegyes fenyőiddel,/csapkodd nagy fenyveid a szirtjeinkhez,/borítsd be zöldeddel,/tűlevél-tócsáiddal fedj be.” (Tótfalusi István fordítása)



1. kép (fent balra). Utagava Hiroshige: Szilvaskert Kameidóban (Edo száz híres látképe), 1856–1858
2. kép (fent jobbra). Vincent van Gogh: Virágzó szilvafák (Hiroshige után), 1887
3. kép (lent balra). Utagava Hiroshige: Futó zápor a Sin-Ónasi hid és az Atake felett (Edo száz híres látképe), 1857
4. kép (lent jobbra). Vincent van Gogh: Híd az esőben (Hiroshige után), 1887

Pound a fametszetek technikájával James Abbott McNeill Whistler (1834–1903) amerikai festő munkásságán keresztül ismerkedett meg, aki közös mederbe terelte Franciaország, Anglia és Amerika Japán iránti érdeklődését. A whistleri művészet jelentőségének felismeréséről tanúskodik Edward Wadsworth (1889–1949) vorticista festőről 1914-ben írt tanulmánya. Ebből idézzük az alábbi sorokat:

Bízom benne, hogy a nyájas olvasó szeretettel fogadja „Whistlert és a japánokat”. Ellenkező esetben jól teszi, ha abbahagyja cikkem olvasását, amíg nem hörpint egyet-kettőt a műveltség forrásából. [...] Whistlertől és a japánoktól vagy a kínaiaktól a „világ”, vagyis az angol nyelvű világ azon töredéke, amely nyomtatásban hallat magáról, megtanulta a színek és tömegek „elrendezését”.⁴

Az idézett részlet harcias hangvétele azt bizonyítja, hogy Pound költészetének már e korai, pre-imagista szakaszában megismerkedett a távol-keleti művészettel, s nagy jelentőséget tulajdonított a fametszetek stílári sajátosságainak a költészeti megújulás szempontjából. A fametszetek sajátos színekombinációi, szokatlan, stilizált formakultúrája iránti rajongásában Pound kétségtelenül a francia impresszionistákat követi.

Számos, ez idő tájt írt költeménye, így a *Nel Biancheggiar*⁵ („A fehérségben”), *To Whistler, American*⁶ („Whistlerhez, egy amerikaihoz”), az *Au jardin*⁷ („A kertben”) stb. Whistler hatásáról tanúskodik, mindenekelőtt a színek s a festőiség szerepének megnövekedésében, az impresszionizmusra és a fametszetekre egyaránt jellemző merész színekombinációkban, a sajátos formai felépítésben.

Pound és a távol-keleti hatások – mindenekelőtt a haiku – kapcsolatának vizsgálata során szembevetendő, hogy bár a formák, illetve a belőlük leszármazott esztétikai elvek összhangban állnak költészetének fejlődésével az általunk vizsgált szakaszban – amely medievisztikai tanulmányaitól az imagista korszakon keresztül egészen a vorticista betetőzéséig, illetve lezárásig terjed – a távol-keleti költészet igazi jelentősége külső tényezők hatására tudatosodott a költő számára.

Bár a távol-keleti kultúrák iránti vonzódását Pound élete végéig megőrizte – miközben hol a japán, hol a kínai költészet hatása került előtérbe –, a vizsgált problémakör szempontjából Pound orientalizmusának nagyjából három szakaszát különböztethetjük meg. Minthogy a tárgyalt időszak mintegy 1909-től 1916–17-ig terjed, meglehetősen nehéz jól körülhatárolható korszakokat megállapítani; annál is kevésbé, mivel ezek a hatások csaknem egy időben jelentkeztek Pound költészetében.

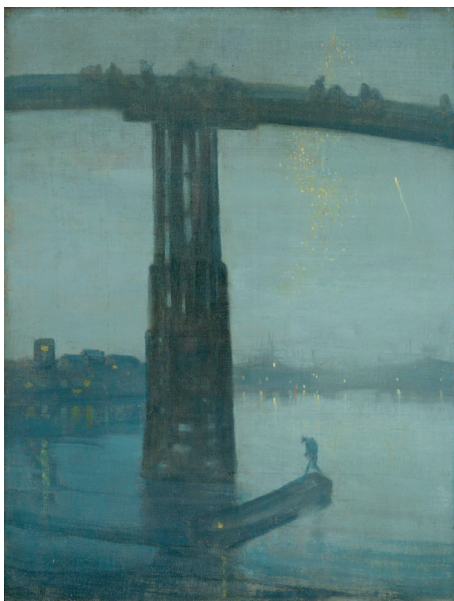
Ha most mégis megkíséreljük a korszakolást, ezt elsősorban azért tesszük, hogy jelezzük azt a folyamatot, ahogyan ezek a hatások egymást támogatva és kiegészítve fokozatosan egybeötvöződtek Pound sajátos elméletében, s hogy kimutassuk, a kérdéses szakaszokban e hatásmechanizmus mely eleme került előtérbe.

⁴ In EZRA POUND: „Edward Wadsworth Vorticist”. *The Egoist*, London, MCMXIV, 1914. augusztus 15, No. 16, Vol. I., 306.

⁵ Ezra POUND: *A Quinzaine for This Yule*, London, Pollock, 1908, 27.

⁶ POUND: „To Whistler, American”. *Poetry, A Magazine of Verse*, Chicago, MCMXII, 1912, No 1., Vol. I., 7.

⁷ POUND: *Canzoni*, London, Elkin Mathews, 1911, 50–51.



5. kép (balra). James McNeill Whistler: *Nocturne: kék és arany* – *A régi Battersea híd*, 1872, Tate Britain, London

6. kép (jobbra). Kacusika Hokusai: *A nagy hullám Kanagavánál* (*A Fudzsi 36 látéképe*), fametszet, 1829–1833

7. kép (lent balra). James McNeill Whistler: *A hercegnő a porcelán házából*, 1863–1865

8. kép (lent jobbra). James McNeill Whistler: *Az „Arany Ótvar”* – *Kitörés Frilthy Lucre-ban*, 1879, De Young Museum



Nagyjából az 1908–1909-es évekre tehető a Whistler közvetítésével érkező japán fametszettechnika és a második imagista kör révén megismert haiku-költészet megismerése, de az 1912-ig terjedő időszakban a japán fametszet hatása játszotta a vezető szerepet. 1912 körül kezdődik a haikustílus elmélyült tanulmányozása, amelynek során Pound Ernest Fenollosa (1853–1908), illetve Yone Noguchi (1875–1947) művein⁸ keresztül kap újabb impulzusokat.

Ezek alapján dolgozza ki az ún. „szuperpozíciós technikát”, a haiku-stílus átértelmezése útján nyert költészeti elvet, amely újabb megerősítést kap a kínai ideogrammák, illetve a japán nó-színház W. B. Yeats (1865–1939) ír költővel és drámaíróval közösen folytatott tanulmányozása során. E harmadik szakaszban, a fenti hatások összefonódásával születik meg a kép („image”) továbbfejlesztett változata, a vortex. Ez a periodizáció lényegében egybeesik Pound költészetének pre-imagista, imagista, illetve vorticista szakaszával.

1913 őszén, Sarojini Naidu⁹ (1879–1949) indiai költőnő és politikai aktivista estélyén Pound megismerkedett az 1908-ban elhunyt amerikai orientalista, Ernest Fenollosa özvegyével.¹⁰ Mary Fenollosára olyan mély benyomást tett Pound költészete, s különböző kultúrák szintetizálására irányuló törekvései, hogy megbízta őt férje kiadatlanul maradt kézíratainak sajtó alá rendezésével.

Fenollosa irodalmi hagyatéka, amely többek között japán és kínai versfordításokat, távol-keleti költészettel és nó-drámákkal kapcsolatos feljegyzéseket, valamint egy nagy jelentőségű tanulmányt¹¹ tartalmazott, nagy hatást tett Pound költői fejlődésének ezen szakaszára; annál is inkább, mivel azok az elvek, amelyeket e gazdag anyag tanulmányozása során kidolgozott, összhangban álltak korábbi művészeti elképzeléseivel, s azokat részint megerősítették, részint továbbfejlesztették.

Pound és Fenollosa kapcsolatának értékelésénél semmiképp sem hagyhatjuk figyelmen kívül e szempontot, hiszen Pound haiku-tanulmányainak első gyümölcse, a vorticismus programversének tekinthető *In a Station of the Metro* már 1912-ben elkészült, a „kép”-definíció pedig a *Poetry* 1913. márciusi számában jelent meg, abban az időben tehát, amikor Pound a Fenollosa-anyagot még nem ismerte. Ahhoz azonban semmi kétség sem fér, hogy az orientalista özvegyével való találkozás után Pound távol-keleti stúdiumai jelentős mértékben elmélyültek, s a költészettel kapcsolatos korábbi nézetei egységes rendszerre forrtak össze.

Erről tanúskodik többek között az 1914-ben a *Des Imagistes*¹² című antológiában megjelent négy, a kínai és japán költészet együttes hatását tükröző költeménye,

⁸ Yoshinobu HAKUTANI (szerk.): *Selected English Writings of Yone Noguchi*, London and Toronto, Associated Presses, 1990, 31.

⁹ James J. WILHELM: *Exra Pound in London and Paris 1908–1925*, University Park and London, The Pennsylvania State University Press, 1990, 129.

¹⁰ Sanekide KODAMA: *American Poetry and Japanese Culture*, Hamden Connecticut, Archon Books, 1984, 61.

¹¹ Ernest FENOLLOSA: „The Written Chinese Character as a Medium for Poetry”. In Ezra Pound: *Instigations of Ezra Pound*, New York, Boni and Liveright, 1920, 357–388.

¹² POUND: „After Ch’u Yuan”, „Liu Ch’e”, „Fan-Piece for Her Imperial Lord”, Ts’ai Chi’h”, in *Des Imagistes, An Anthology*, New York, Albert and Charles Boni, 1914, 43–46.



9. kép (fent balra). Vincent van Gogh: *A kurtizán*, 1887

10. kép (fent középen). *Gésa a Paris Illustré Japán-számainak címlapján*, 1886. május, 4. évf. 45–46. szám

11. kép (fent jobbra). Utagava Kunisada: *Josivara órái*, 1818

12. kép (lent). Utagava Kunisada: *Alkonyati havazás Uenónál*, 1850

a *Vorticism*¹³ című cikk, a *Cathay*¹⁴ című, kínai versfordításokat tartalmazó antológia, valamint a *Lustra*¹⁵ című kötet, melynek számos költeménye a szuperpozíciós technika és a kínai költészet együttes hatását mutatja.

E tanulmányok során – elsősorban Fenollosa fent említett értekezésének hatására – Pound érdeklődésének középpontjába a kínai írásjegyek (ideogrammak) kerültek, melyek szerkezeti felépítése további megerősítésül szolgált a „kép”, illetve „vortex” fogalmának pontosabb meghatározásához.

¹³ POUND: „Vorticism”. *Fortnightly Review* 96 [n.s.], MCMXIV, 1914. szeptember 1., 461–471.

¹⁴ POUND: *Cathay*, London, Elkin Mathews, 1915.

¹⁵ POUND: *Lustra*, London, Elkin Mathews, 1916.

Fenollosa nyomán Pound – a kínai írásjegyek képszerűségéből kiindulva – a kínai és nyugati költészet összevetésére vállalkozott. Az összehasonlítás alapjául a szóképeket jelölő kínai, illetve japán írás, és a hangokat rögzítő, korlátozott számú betűjelből álló fonetikus írás közötti különbség szolgált.

Pound véleménye szerint a betűírást használó nyelvek a külvilág tárgyait, jelenségeit absztrakt módon fejezik ki, mivel a betűjelek csupán a tárgyakat, jelenségeket konvención alapuló, elvont formában tükröző szavak mechanikus lejegyzésére alkalmasak. Ezzel szemben a kínai írásjegyek egy csoportja megőrizte az általa jelölt tárgy alakját; a jelenségek, fogalmak kifejezésére pedig a kínai (illetve japán) nyelv a konkrét dolgokat jelölő ideogrammák kombinálásával hozott létre új írásjegyeket. Jó példa erre a „kelet” írásjegye, amelyet Pound az *ABC of Reading*¹⁶ című művében idéz:

人 + 木 + 日 = 東
ember + fa + nap = kelet

Mivel ez a sajátos, nyugati szemszögből nemegyszer esetlegesnek tűnő logika kétségkívül képszerű látásmódot, ha úgy tetszik, költői fantáziát tükröz, Pound szerint az összetett írásjegyek alkotóelemei közötti összefüggések alapvetően meghatározták a távol-keleti költészet képszerűségét, ezért tanulmányozásuk gyümölcsöző lehet az imagista-vorticista költő számára.

Véleményünk szerint az elsődleges problémát nem annak a kérdésnek a megválaszolása jelenti, hogy Pound ideogrammákkal kapcsolatos elképzelései etimológiai szempontból helytállóak-e vagy sem, hanem azt kell mérlegelnünk, hogy a kínai írásjegyek „költőiségére” alapozott elmélet mennyiben járult hozzá a „kép”, illetve „vortex” fogalmának pontosabb meghatározásához.

Az ideogrammák etimológiai vizsgálata számos veszélyt rejt magában, amelyek könnyen elhamarkodott következtetésekre, általánosításokra csábítják a kutatót. Kétségtelen, hogy a kínai írás – kialakulásának kezdeti szakaszában – az egyszerű képjelek formájával utánozta a denotátum alakját, s az is bizonyos, hogy egyes komplex fogalmak jelölésénél olyan egyszerű írásjegyek kombinációjához folyamodott, amelyek konkrét dolgokat fejeztek ki.

A fejlődés későbbi folyamata azonban jóval bonyolultabb volt, s gyakran került ellentmondásba a fenti alapelvvel. Egyrészt a konkrét dolgok jelölésére használt írásjegyek, a piktogramok formája oly mértékben stilizálódott, hogy ma már nehéz, sokszor szinte lehetetlen a denotátum alakját felismerni. Másrészt, a fogalmak jelölésére nagy számban születtek olyan összetételek, melyekben az alkotóelemeket nem logikai, hanem pusztán formális kapcsolat köti össze. Például az egyik komponens megőrizte eredeti jelentését, a másik viszont elveszítette, s csupán hangalakjával szerepelt az új összetételben.

Ennélfogva a fennmaradt több tízezer kínai írásjegy elenyésző hányada tekinthető piktogramnak, illetve szorosabb értelemben vett logikai kompozitumnak, míg a többség szemantikai és fonetikai elemekből álló összetétel.

¹⁶ POUND: *ABC of Reading*, London, George Routledge, Ltd., 1934, 21.

További probléma, hogy a távol-keleti költők éppoly ritkán gondoltak az írásjegyek komponensei közötti kapcsolatokra, mint a nyugati költők a szavakat alkotó betűk összefüggéseire. Ez azonban nem jelenti azt, hogy ilyen kapcsolatok egyáltalán nem léteznek, vagy hogy ne lehetne őket valamilyen költészeti elmélet kidolgozásánál figyelembe venni.

Pound ideogramma-konceptiójának értékelésénél abból kell kiindulnunk, hogy a költő – nem lévén hivatásos sinológus – nem ismerhette a kínai írásjegyek fejlődési menetét, s emiatt az általánosítás hibájába esett. Ugyanakkor helyesen ismerte fel azt az ősi elvet, amely az ideogrammak kialakulásakor működött, s ezt rokonította a szuperpozíciós technikával. Másként fogalmazva, véleménye szerint a kínai ideogramma és a haiku-vers „képei” között ugyanaz a kompozíciós elv érvényesül.

Így az ideogrammak vonatkozásában azt mondhatjuk, hogy bár Pound az egésznek csupán egy jellemző sajátosságát ragadta ki, olyan komplex módon tudta azt felhasználni, hogy ezek az első látásra heterogén hatások magas szintű, egyéni szintézisben olvadtak össze. E szintézis, mint korábban kifejtettük, egybeesett az imagizmus és a vorticismus fejlődésvonalával, ennél fogva megerősítőleg hatott azok elméleti megalapozására.

Az ideogramma-módszer és a haiku-technika együttes alkalmazására kitűnő példa a *L'Art 1910*¹⁷ című vers, amely a *Lustra* című kötetben jelent meg.

L'Art 1910

Green arsenic smeared on an egg-white cloth,
Crushed strawberries! Come, let us feast our eyes!

L'Art 1910

Zöld arzén, tojásfehér vászonra kenve,
Összetört eper! Gyertek, gyönyörködjünk benne!

A költemény, amely egy absztrakt festmény versbeli kifejezésének tekinthető, számos vonatkozásban magán viseli Pound távol-keleti tanulmányainak hatását. Három szerkezeti egységre osztható; ennyiben a haiku tökéletes példája: két érzéki – vizuális – benyomáson alapuló, meghökkentően elütő kép, és a záró sor második fele, amely – szintén a haiku szellemében – csattanószerűen lekerekíti a vers mondanivalóját. A költő két vizuális impressziót hoz kapcsolatba egymással: a zöld arzénét és a piros eperét. A két kép ellentéte, amelyet az egymástól elütő színek tovább fokoznak, nyilvánvaló: az eper finom ennivaló, az arzén halálos mérge. Egymás mellé helyezésük paradoxon, amely a haiku hatását mutatja, de utal az *In a Station of the Metro* című versben alkalmazott technikára is.

¹⁷ POUND: *Lustra*, London, Elkin Mathews, 1916, 52.

A *L'Art 1910* azonban egy lényeges ponton eltér elődjétől. A „metró”-vers esetében a két kép egymás fölé helyezése azt jelentette, hogy az első vizuális benyomás a költői alkotás folyamatában olyan képnek adta át a helyét, amely látszólag szintén érzéki benyomás, magasabb szinten azonban az első kép átértelmezés után kapott megfelelője. Ezzel szemben a *L'Art 1910* című versben a szuperpozíciós technika alkalmazása azt jelenti, hogy a két kép a vizuális érzékelés azonos síkján, de ellentétes pólusain helyezkedik el. Ennélfogva a két kép kölcsönösen alá, illetve fölé van rendelve egymásnak. A közöttük lévő kapcsolat megteremtésének feladata ezúttal nem a költőre, hanem az olvasóra (nézőre) hárul, akit Pound felszólít: „Gyertek, gyönyörködjünk benne!” A két kép az olvasó fantáziájában olvad össze valamilyen magasabb egységgé: azzá a komplex benyomássá, amelyet a cím által sugallt festményről kap. A költemény ugyanakkor teljes mértékben megfelel a vorticista technika követelményének is, hiszen az ellentétes képek, a zöld, piros és fehér szín („tojásfehér vászon”) kavargó, örvénylő mozgást idéznek elő az olvasó képzeletében, miközben kialakul az összbenyomás ellentéteket feloldó, egybemosó szintézise.

A *L'Art 1910*-ben alkalmazott ideogramma-módszert akkor ismerjük fel, ha a költeményt egybevetjük a címével. A vers szerkezeti sajátosságaiból ugyanis arra következtethetünk, hogy Pound a címben szereplő fogalmat ideogrammaként értelmezte. Ezért arra törekedett, hogy a vers képei (a komponensek) ugyanolyan költői elv alapján kapcsolódjanak egymáshoz, mint amilyen az ősi kínai ideogram-mák kialakulásakor működött.

Pound költői nagyságát dicséri, hogy a szuperpozíciós technika – részint nagyfokú variabilitásának, részint egyéb technikákkal való összefonódásának köszönhetően – sohasem vált merev sablonná kezében. További példák:

April¹⁸

Three spirits came to me
And drew me apart
To where the olive boughs
Lay stripped upon the ground:
Pale carnage beneath bright mist.

Április

Három szellem jött oda hozzám
S félrevont
Ahol az olajágak
csupaszon heverték a földön:
Sápadt vérontás a tiszta ködben.

¹⁸ POUND, *uo.*, 22.

*Alba*¹⁹ című költeményében Pound megfordítja a szuperpozíciós technika megszokott sorrendjét: a felfokozott intenzitású kép megelőzi a deskriptív jellegű részt, amely az *In a Station of the Metro* és a *L'Art 1910* című versekben megindította az alkotói folyamatot, tehát mintegy bevezetesként szolgált.

Alba²⁰

As cool as the pale wet leaves
of the lily-of-the valley
She lay beside me in the dawn.

Alba

Hűvösen, mint a gyöngyvirág
sápadt, nedves levelei
Feküdt mellettem pirkadatkor.

Ez a költői eszköz kitűnően érzékelteti, hogy a vorticista versben – a képek szüntelen kavargása, örvénylése következtében – az objektív és a szubjektív oldal helyet cserélhet. Tehát a szuperpozíciós technika rugalmassága, amely Pound vorticista verseiben a legváltozatosabb képleteket mutatja, voltaképpen a vorticismus elméletéből következik.

A *The Bath Tub*²¹ című költemény legfigyelemreméltóbb vonása a humoros jelleg és a szokatlan, újszerű témaválasztás.

The Bath Tub

As a bath tub lined with white porcelain,
When the hot water gives out or goes tepid,
So is the slow cooling of our chivalrous passion,
O my much-praised but not-altogether-satisfactory lady.

A fürdőkád

Mint a fehér porcelánszegélyű fürdőkád,
Amikor a forró víz elfogy vagy meglangyosodik,
Olyan lovagi szerelmünk lassú kihűlése,
Ó, nagyra becsült, de cseppet sem kielégítő hölgyem.

¹⁹ Jelentése „hajnali dal”, középkori provanszál lírai műfaj, témája a szerelmesek hajnali elválása.

²⁰ POUND, *Lustra*, 45.

²¹ Uo., 33.

Az olvasónak óhatatlanul az az érzése támad, mintha Pound a haiku legrégebbi és legújabb korszakát próbálná összeegyeztetni: a Macuo Basót megelőző kort, amikor a haiku legfontosabb jellemzője nem a filozófia mélység, hanem a humor volt; valamint a századforduló haiku-irányzatainak korát, amikor e hagyományos költészeti forma újszerű vagy régi, de a műfaj szellemétől idegen témákkal gazdagodott. Erre utal a költeményben a szerelmi viszony megjelenítése is, amely nem szerepelt az erős érzelmeket hagyományosan kerülő haikuköltészetben.

A vers következetesen alkalmazza a szuperpozíciós technikát, de itt az egymástól elütő képek közötti bizarr asszociáció egyben humor forrása, s a két kép összeférhetetlenségének érzékeltetésével Pound a komikum oldaláról közelíti meg a mulékony szerelem fájdalmas érzését.

A következő haiku-ihletésű háromsoros vers Herbert Allen Giles (1845–1935) angol diplomata és sinológus egyik kínai fordításának²² átköltése a Pound-féle vorticismus szellemében. A *Fan-Piece for Her Imperial Lord*²³ („Legyező Császári Urának”) című költemény alaphangját ugyanaz az életérzés határozza meg, mint a fentiekben elemzett *A fürdőkád* című versét. Ám míg a női hűtlenség nem töri össze a férfi szívét, a férfi elhidegülése gyógyíthatatlan sebet ejt a nő lelkén. Ezért a költemény hangulata fájdalmas, elégikus.

Fan-Piece for Her Imperial Lord

O fan of white silk
Clear as frost on the grass-blade
You are also laid aside.

Legyező Császári Urának

Ó, fehér selyemlegyező
áttetszően tiszta, mint zúzmara a fűszálon
Téged is félrelöknek.

Formai szempontból a vers ismét a szuperpozíciós technika módosított változata, ugyanis az interpretáló jellegű kép a tulajdonképpeni „cselekmény”, a deskriptív főrészbe ékelődik. A magyarázat ezúttal is a vorticista technika fent említett sajátosságában rejlik. Az évszakra utaló szó („zúzmara” → ősz) és a természeti kép („fűszál”) hasonlatával Pound a haiku hagyományaihoz kötődik; a témaválasztás azonban a tanka hatását mutatja.

A költemény alapgondolatát a költő a haikutechnikából kölcsönzött hármas szint szerinti tagozódással fejezi ki, amit a szuperpozíciós technikával módosít.

²² Han Cseng-di császár ágyására utaló, cím nélküli vers, ford. H. A. GILES, In H. A. GILES: *A History of Chinese Literature*, New York and London, D. Appleton and Co., 1927, 101.

²³ POUND, *Lustra*, 44.

A természeti kép ([fehér] „zúzmara a fűszálon”) jelenti az első szintet, amelyből a színek asszociációja, egyezése biztosítja az átmenetet a vers második szintjébe („fehér selyemlegyező”: maga a fehér szín a tiszta szerelem jelképe). A harmadik sor, amely a haiku szabályai szerint csattanószerűen lekerekíti a mondanivalót, gondolatilag az első szinthez kapcsolódik, ugyanakkor a sejtetés módszerével – („Téged is félrelöknek”) – létrehozza az átmenetet a költemény legmagasabb, filozófiai síkja felé, s ezáltal elvonttá teszi. Az eldobott legyező és az elhagyott szerető összefüggését ezúttal is az olvasónak kell megteremtenie.

A költemény legfigyelemreméltóbb sajátossága az, hogy benne minden eddiginél szorosabban fonódik össze a vorticista elmélet a haikutechnikával. A vorticista technika alapját képző szuperpozíciós elv variabilitása itt abban nyilvánul meg, hogy a tulajdonképpeni legelső szint (a természeti kép) a második és a harmadik szint közé ékelődik. A logikai sorrend megbontása tudatos költői eszköz, amellyel Pound a vorticismusra jellemző, kavargó mozgás intenzitását kívánta fokozni.

A *Liu Ch'e*²⁴ szintén a *Lustra* című antológiában jelent meg. A mesteri bravúrral felépített vers legfőbb erénye az, hogy egyrészt iskolapéldája az imagista-vorticista technika alkalmazásának, másrészt a legkülönfélébb kulturális hatásokat, így a francia szimbolizmus, a kínai költészet és a japán haiku elemeit foglalja magasrendű egységbe.

Liu Ch'e

The rustling of the silk is discontinued
Dust drifts over the court-yard,
There is no sound of foot-fall, and the leaves
Scurry into heaps and lie still,
And she, the rejoicer of the heart is beneath them:

A wet leaf that clings to the threshold.

Liu Ch'e

A selyem suhogása elhalt
Por kavarog az udvar felett,
Léptek zaja nem hallatszik, s a levelek
Kupacokba futnak s csendben megpihennek,
S ő, a szívek felvidítőja, alattuk nyugszik:

Nedves levél, mely a küszöbhez tapad.

²⁴ POUND, uo., 43.

A költemény alapjául szintén H. A. Giles kínai versfordítása²⁵ szolgált. A legfőbb szerkesztési elv itt is a haiku elemeivel átszőtt szuperpozíciós technika, de alkalmazásában Pound eltér a korábbi gyakorlattól. Az újdonság a vers szintjeiben, a költői képek számában, illetve minőségében és egymáshoz való viszonyában rejlik.

A költemény felépítése koncentrikus körökre emlékeztet: két nagyobb szerkezeti egységre osztható, amely az első öt sorból és az utolsóból tevődik össze. Az első rész további két egységre bontható, amely az első négy sorból és az ötödikből áll. Mindegyik „kör” egy-egy szintet képvisel, és szorosan kapcsolódik a következőhöz, melynek alá van rendelve.

A költemény első szintje négy érzéki benyomást rögzít, amelyek egymást felváltva közös pont felé haladnak. Pound legjelentősebb újítása az, hogy a négy kép két különböző érzékszervhez kapcsolódik: hanghatások váltják egymást vizuális benyomásokkal. A különböző érzetek egymás mellé rendelése a francia impreszszionizmus hatását mutatja. A színesztézia alkalmazása nem öncélú, hanem szoros összefüggésben áll a vorticista technikával.

A különböző érzéki benyomások kapcsolata azonnal világossá válik, mihelyt felismerjük, hogy a hanghatások („a selyem suhogása megszűnt” – „léptek zaja nem hallatszik”) a zajból a csendbe való átmenetet, a vizuális benyomások („por kavarg az udvar felett” – „a levelek kupacokba futnak s csendben megpihennek”) pedig a mozgásból a nyugalomba való átmenetet érzékeltetik. Végző soron mindkét típusú érzéki benyomás közös vortex: a csend és nyugalom felé halad. Mozgásukat Pound azzal érzékelteti, hogy felváltva villantja fel őket, és bemutatásukban a fokozás elvét érvényesíti, ami tökéletesen megfelel a vorticismus követelményeinek.

Az első szerkezeti egységet lezáró „still” („csendben”) kifejezés a haikutechnika sajátos hangulati egyezésével biztosítja a második szintbe való átmenetet („s ő, a szívek felvidítőja, alattuk nyugszik”), ami egyben a költemény érzelmi csúcspontja. Itt válik egyértelművé ugyanis, hogy a vers témája a szerelmes halála miatti kimondhatatlan fájdalom. A bánat érzését Pound a haikuköltőktől tanult sejtetés módszerével, páratlan koncentrációval fejezi ki, ami ugyanakkor teljes mértékben eleget tesz a Hulme által körvonalazott „száraz”, „kemény” neoklasszikus költészet követelményeinek is.

A harmadik szintet jelentő utolsó sor („Nedves levél, mely a küszöbhez tapad”) nemcsak a vers lekerekítését szolgálja. Azáltal, hogy ráépül a két előző szintre, magasabb egységbe foglalja azokat: a küszöbhez tapadó nedves levél a halott kedves örökké élő emlékét szimbolizálja. Másrészt a természeti kép révén a harmadik szint visszakanyarodik az elsőhöz, ezzel teremtve meg a vorticista stílusra jellemző körforgást, amely a mozgás – nyugalom – mozgás váltakozása útján valósul meg.

²⁵ Han Vu-ti (Liu Cse) császár ágyasára utaló, cím nélküli vers, ford. H. A. GILES. In GILES, H. A.: *A History of Chinese Literature*, New York and London, D. Appleton and Co., 1927, 100.

Konklúzió

Mint a bevezetésben kifejtettük, Pound 1909-ben került először kapcsolatba a Hulme és Flint által alapított költői körrel, amelynek tagjai megvetették az imagista költészeti stílus alapjait. A rendelkezésünkre álló elsődleges és másodlagos források egyértelműen bizonyítják, hogy a különböző távol-keleti hatások szintézise útján kidolgozott komplex költői technika tökéletes összhangban áll Pound költészeti-méleti kiindulópontjával, annak mintegy egyenes folytatása, elméleti alátámasztása.

Bár a távol-keleti kulturális hatások közül a kínai és japán művészet mintegy fél évszázaddal megelőzte a különböző költészeti formákat, így a haikustílust is, az imagista költők esztétikájában ezek az impulzusok csaknem egy időben, sajátos ötvözetben jelentkeztek.

Ha mégis bizonyos fáziseltolódásról beszélünk, akkor ezen nem annyira időbeli eltérést, hanem inkább minőségi szintkülönbséget értünk. Mint Ezra Pound példájából látható, a fametszettechnika – az imagista költői elmélet vonatkozásában – az orientalizmus kezdeti szintjének tekinthető. E megállapítás természetesen nem jelent értékítéletet a japán képzőművészet e sajátos műfajának rovására. Sokkal inkább arról van szó, hogy a fametszetek képszerűsége, stilizált formavilága általában véve hatott az imagista stílus kialakulására; ennél fogva kiindulópontul szolgált annak elméleti megalapozásához, ami egyéb távol-keleti formák adaptációja útján teljesedett ki.

Bibliográfia

- Giles, Herbert Allen: *A History of Chinese Literature*, New York and London, D. Appleton and Co., 1927.
- Hughes, Glenn: *Imagism and the Imagists: A Study in Modern Poetry*, Stanford: Stanford University Press, 1931.
- Miner, Earl Roy: *The Japanese Tradition in British and American literature*, Princeton: Princeton University Press, 1958.
- Janeira, Martins Armando: *Japanese and Western Literature*, Charles E. Tuttle Company, Tokyo, 1970.
- Durnell, Hazel: *Japanese Cultural Influences on American Poetry and Drama*, Tokyo: The Hokuseido Press, 1983.
- Kodama, Sanehide: *American Poetry and Japanese Culture*, Hamden, Connecticut: Archon books, 1984.
- Hakutani, Yoshinobu (szerk.): *Selected English Writings of Yone Noguchi*, London and Toronto, Associated Presses, 1990.

Rezümé

Ez a tanulmány a nyugati világ és Japán közötti kulturális kapcsolatok történetének egyik fejezetével foglalkozik, nevezetesen az azzal a hatással, amelyet a japán és kínai költészet, valamint a kínai írásjegyek (ideogrammák) a vorticismusra tettek. Ezt a költészeti irányzatot Ezra Pound az imagizmusra alapozta és fejlesztette tovább. A bevezetés röviden áttekinti a Nyugat és Japán második kapcsolatfelvételét a 19. század második felében, a francia impresszionisták japán fametszetek iránti érdeklődésétől kezdve a japán témákat feldolgozó nyugati festők, költők és írók munkásságáig. A dolgozat második része a haiku nyugati irodalomba történő átvételét tárgyalja, amely először a T. E. Hulme és F. S. Flint által elindított imagista költészetben jelent meg. E téma kifejtését az Ezra Pound által kidolgozott vorticismus bemutatása követi, aki a japán haikut és a kínai költészetet, valamint a kínai írásjegyeket (ideogrammákat) tanulmányozta. A dolgozat gerincét Ezra Pound néhány rövid, japán és kínai költészeti hatásokat tükröző versének magyar nyelvű fordítása és elemzése alkotja. A befejező rész következtetéseket von le arra vonatkozólag, hogy ezek a látszólag heterogén hatások miként kapcsolódhattak össze a vorticista költészeti elmélet kidolgozásában.

Kulcsszavak: francia impresszionizmus, japán fametszetek, J. M. Whistler, Ezra Pound, imagizmus, vorticismus, haiku, kínai költészet, kínai írásjegyek (ideogrammák)

Abstract

Far Eastern Roots of Vorticism – Japanese and Chinese Cultural Influences in Ezra Pound's Poetry

This paper discusses a chapter in the history of cultural relations between the Western world and Japan, i.e. the influence of Japanese and Chinese poetry, as well as of Chinese characters (ideograms) upon vorticism, a poetical movement based on imagism and further developed by Ezra Pound. The introduction gives a brief summary of the second contact between the West and Japan in the latter half of the 19th century, from the French impressionists' interest in Japanese woodblock prints to Western painters, poets and writers who used Japanese subjects in their works. The second part deals with the introduction of haiku into Western literature, beginning with its influence upon the imagist poetry launched by T. E. Hulme and F. S. Flint. This exposition is followed by the presentation of vorticism invented by Ezra Pound, who studied Japanese haiku and Chinese poetry, as well as Chinese characters (ideograms). The main part consists of the Hungarian translation and analysis of some of Ezra Pound's short poems based on Japanese and Chinese poetry. The paper closes with conclusions as to how these seemingly heterogeneous cultural influences could have been combined in shaping vorticist poetical theory.

Keywords: French impressionism, Japanese woodblock prints, J. M. Whistler, Ezra Pound, imagism, vorticism, haiku, Chinese poetry, Chinese characters (ideograms)