

doxonnak nevezte, és e paradoxon jelenléte a Cserna-Szabó világát meghatározó, stílusban, metafizikában, irodalmi mintákban egyaránt megmutató heterogeneitás szerves részének tekinthető. Ahogyan a kocsmai beszéd imitációja helyenként magyarázza a könyv nyelvhasználatának helyenkénti slamposságát és egyenlenségeit, úgy az apokaliptikus motívumai – és ezen belül a stíluskeveredés fogásaiban leképeződő apokaliptikus paradoxonok – magasabb szervezőegységbe fogják a kötet különféle, eltérő stíluszinteket képviselő nyelvi szólamait is.

Cserna-Szabó András első kötete inkább harsány, mintsem erős bemutatkozás. Kedvenc motívumai, témái ugyan megfigyelhetők nemzedéktársai vagy a nála valamivel idősebb szerzők munkáiban is, azonban ízlése, írói habitusa, érdeklődése a nyersebb, direkter fogalmazásmód és a hagyományosabb történetyszerkesztés felé irányítják, vállalva emellé egy mára érdektelenné vált témakör, a lézengő értelmiségi világot körbejáró próza továbbírását. És végül kénytelen vagyok lecsapni a feldobott labdát: olyan ez a könyv, mint a koncepciózus – és szemmel látható műgonddal kivitelezett – borítólap. A zöld szín finom árnyalatai, a szerző artisztikus portréja, a gondosan kiválasztott-megírt kísérőszövegek sokat sejtetnek, de a kedvező első benyomást elrontja hamar a címlap fotójának gondosan kiszámított és ezért a mindennaposnál visszatetszőbb exhibicionizmusa.

Havasréti József

MEGTESTESÜLT KÖLTÉS ZET

Peter Por: *Die orphische Figur – Zur Poetik von Rilkes „Neuen Gedichten”*

(Pór Péter: *Az orpheuszi alakzat – Rilke*

„Új versek” című kötetének poétikája)

Reihe Siegen; Bd. 137. Germanistische Abteilung. Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 1997.

358 oldal

Pór Péter¹ Rilke-könyvének címlapján egy 1465-ben készült orosz ikon látható, amely Oszlopos Simeont ábrázolja. E kép sokjelen-

tésű. Utal Rilke korai Oroszország-imádatára, transzcendenciaélményére, de saját toronyára – utolsó lakhelyére – is, Musotban, s távolabbról a hölderlini toronyra. Továbbá a toronymotívumra Rilke költészetében, olyan (a magyar válogatásokban nem szereplő) versekben, mint az éppen az oszlopszentről szóló DER STYLIT vagy a DER TURM (A TORONY), a SANKT GEORG (SZENT GYÖRGY) vagy a DER EINSAME (A MAGÁNYOS) („*Nein: ein Turm soll sein aus meinem Herzen / und ich selbst an seinem Rand gestellt*” [„*Nem: torony legyen a szívemből, s én magam álljak a peremén*”]) – mind az ÚJ VERSEK-ből. Ám ezzel nincs vége a gondolat-társításoknak, hiszen a monográfus előző könyvének, amelyben európai irodalmi eszszéit gyűjtötte össze Schillertől Valéryig, ez volt a címe: DER KÖRPER DES TURMES (A TORONY TESTE) (Frankfurt/M., 1988). A szerző Pilinszky-idézetet rejtett ide az APOKRIF-ből. Nem tudom, merhetem-e még egy fokkal továbbvinni az asszociációt, s föltételezni, hogy a torony és az aszkézis képzetében valami halk tudóslíra is megszólal.

Pór ugyanis, bárhol ütötte fel sátorfáját, ugyanazt folytatta, szélesítette és mélyítette, s harminc év komoly munkájával jutott el a *fél-útig*. (Az orpheuszi Rilke, az ÚJ VERSEK Rilkeje után az elégikus Rilke tárgyalása zárja majd le a monográfiát.) Kérdésfeltevéseit nem váltogatta az irodalmi és elméleti divatok szerint, noha serényen követte a változásokat, s mindazt, ami hasznára volt, beépítette munkájába. Szemmel láthatólag *végig* akarta gondolni a modern líra helyzetét, de ahhoz, hogy valamit végiggondoljunk, a kezdetet, a kiindulópontot – saját kezdetünket és választott kiindulópontunkat – rögzíteni kell, s bizonyos értelemben hűségnek kell maradni hozzá. Pór elemzéseket szentelt a modern költészet olyan nagy alakjainak, mint Baudelaire, Nietzsche, Dehmel, George, Valéry, Hofmannsthal, Ady, Apollinaire, Babits, Pilinszky. Az ízlés minden változása ellenére Rilke maradt a középpontban. S itt nem csak egy ember személyes ízlésének viszonylagos állandóságáról van szó, nem csak arról, hogy egy filológus fut a befektetett idő után, s még nem is csak arról, hogy olyan klasszikus költő művének monografikus földolgozása, mint amilyen Rilke volt, önmagában hordozza legitimitációját. Pór becsvágya nagyobb volt: ő azt akarta megmutatni, hogy miképpen lehe-

tett két korstílus, a szimbolizmus és az avantgarde korszakhatárán egy olyan poétikát kidolgozni, amely – noha reflektál mindkettő törekvéseire – független marad tőlük. Sőt – ha jól értelmezem azokat az utalásokat, amelyek az ÚJ VERSEK utáni korszakra vonatkoznak – hogyan lehetett két ilyen poétikát kidolgozni.

Pór a líra helyzetét Rilke jelentkezésének idején a következőképpen fogja fel. A két uralkodó hagyomány a konzervatív, epigon *realista* és a *szimbolista* poétika. Az első az egységes tapasztalati valóságból, az önmagukat jelentő dolgokból indul ki, a második tisztán szellemi: minden dolognak metaforikus, allegorikus, szimbolikus jelentése van. Ugyanakkor a szimbolikus jelben fenntartja a világ egységét, vagyis a jelentés rögzített, szervezen megféleltetett, még ha – mint például Baudelaire-nél – ez az egység negatív is, a „rossz”. Ez kínálja az összevetést a hamarosan kibontakozó avantgarde poétikájával, melyben a jelentések nyitottak, a végtelenül folytatható átalakulás vagy a felbomlás, a széteső, szétrobbanó lét elve alapján. Az uralkodó hagyomány gyökereire Nietzsche (és Mallarmé) költészete már ráhelyezte a fejszét a transzcendencia érvénytelenné válásának felismerésével, a Semmi poétikájával. Vezethetett-e innen másfelé út, mint a zárt kompozíció szétbontása felé, amely aztán Apollinaire költészetében teljesebben ki?

Rilke költészete – a szerző fő gondolata szerint – érintkezik mindhárom poétikával, de sarkalatosan különbözik tőlük, és ellentétben a költészet hagyományával való nietzschei szakítással, az orpheuszi művész visszatevésének jelentős kísérlete. Az a kérdés, hogy lehetséges-e Nietzsche után avantgarde módon költeni és organikus, totális műalkotást konstruálni. Ennek a megvalósított lehetőségnek a poétikai alapformáját, illetve alapelvét nevezi Pór orpheuszi alakzatnak. A Rilke életművéhez való kézenfekvő kapcsolódás mellett (amely nemcsak Orpheuszra, hanem az alakzatra, a *Figurra* is vonatkozik: „denn wir leben wahrhaft in Figuren” [„mert igazában alakzatokban élünk”], DIE SONETTE AN ORPHEUS I/XII.) a terminológiát bizonyára az a merőben új gondolat – a monográfia egyik meggyőző nívója – is ihlette, hogy Rilke Nietzschének válaszol. A VIDÁM TUDOMÁNY 286. számmal jelzett „közbeszólásában”

ezt olvashatjuk: „Csak emlékeztetni tudok – semmi egyebet! Csak nem akarnátok tán, hogy köveket mozdítsak meg, állatokból embert csináljak? Ó, ha még csak kövek és állatok vagytok, előbb keressétek meg magatoknak Orpheuszotokat!” (Romhányi Török Gábor fordítása.)

Mit jelent az orpheuszi alakzat?² Az átváltoztatóképeség visszanyerését – amelyet Nietzsche Isten bejelentett halála után megtagadott a költésztől. „Az átváltozás poétikájában minden egyedi létező, vagyis minden új vers önnönmaga művésziül megeremtendő belső transzcendenciája felé irányul, ez az orpheuszi alakzat. Egy jelzősorozattal definiálva: minden egyes orpheuszi alakzat individuális, zárt, önkényes, szükségszerű és egyetemes érvényű... Az ÚJ VERSEK kulcsformulája úgy hangozhatna: orpheuszi alakzatokká változunk. A versalakzat nem realisztikus vagy metaforikus-szimbolikus jelentésekből áll össze, mint a korszak uralkodó lírai tradícióiban, és nem is véletlenszerűen egymás mellé rendelt elemek érzelmes sokasága, mint Rilke eddigi pályája során, és nem jellemezhető a jelentések elvileg lezárhatatlan mozgékonyágával sem, mint a hamarosan megjelenő avantgarde költészet. Az orpheuszi alakzattá változás teleologikusan meghatározott, szigorú alkotás, a térbeli létező saját transzcendenciájának teljességgel jelenvaló és szükségszerű alakzata.” (85.)

Pór Péter nagyon sok mindent sűrít ebbe a fogalomba. Nem csak poétikai elv és forma ez. A költemény orpheuszi keletkezése, orpheuszi teremtése az 1903 és 1908 között írt, 1907-ben, illetve 1908-ban kiadott dupla kötet szélesebb értelemben vett tematikus alapja is. „Egyedüli témája maga a poézis – amely a nem létező világot, isteneket, állatokat, dolgokat és épületeket, városokat és embereket, az eget és a földet, a halottak birodalmát, a teret és időt, valamint a középponti alakot, a költőt, megint valódi és teljes orpheuszi létezővé teszi.” (25.) S mint látható, nemcsak tematika ez, hanem költészet-filozófia (vagy átesztétizált vallásfilozófia) is, amelyben a költő, Orpheusz lehet csak – költészete határán belül – a lét egyedüli megmentője, visszaszerzője. Az isten(ek) nem halt(ak) meg, hanem visszavonult(ak), beleszorult(ak) a költeményekbe. Az orpheuszi költő visszatérése fényt vet tovább a költő személyes, megformált sorsára, amelyben ünnepeles, komor aszkézissel mindent alárendelt az abszolút költészetnek, s ennek hatását a rajongó emberekre a maga korában Mari-

na Cvetajeva példázza, aki egy Rilkéhez írott levelében Rainer Mariát – tehát az egyént, „Őn”-t – megtestesült költészetnek találta nevezni.

A kategóriák újabb kori természetete, hogy minél tartalmasabbak és gazdagabbak, annál egyedibbek. Itt azonban a feladat egy rendkívüli mértékben individuális költői megoldás fogalmi általánosítása volt. Pór koncepciójának következő eredménye, hogy értelmezni tudja azt a jól ismert tényt, hogy a magányos költő miért érezhette úgy: Cézanne-tól Rodinig szellemrokonokra talál a képzőművészet nagy kortárs újítóiban. Ez az esztétika szempontjából is nagyon meggondolkodtató közeledés nem intézhető el a szellemi objektivációk párhuzamosságával és az analógiák formalizálásával egy történelmi totalitásban (ahogy Rilke korában próbálták megmagyarázni, hogy a művészetek kölcsönösen megvilágítják egymást) – bár maga a probléma, amelyet Pór itt aktualizál, a kiindulóponthoz való szellemi hűség jegyében Diltheytől és Wölfflintől, távolabbról Riegl-től és Dvořáktól, legközvetlenebbül pedig Oskar Walzeltől származik. (Vö. Peter Por: EPOCHENSTIL. PLÄDOYER FÜR EINEN UMSTRITTENEN BEGRIFF. Heidelberg, 1982.) Ezen a nyomvonalon vizsgálta valaha Pór Péter azt a stílust, a szecessziót, amely a maga fölötté tudatos összművészeti törekvéseivel kétségkívül e szemlélet legalkalmasabb vizsgálati tárgya lehetett. (DAS BILD IN DER LYRIK DES JUGENDSTILS. Frankfurt/M. 1983.) S ott találta meg az összművészeti tudatosság előharcosától, Wagner-től a jelentős sort, hogy az idő itt térré változik („zum Raum wird hier die Zeit”). Ez az idézet, amely a szecesszió kutatásokban vendégszereplő volt, most virtuálisan átkerül a Rilke-könyvbe, és a PARSIFAL Gurnemanzának szavait Rilke *valósítja meg*. Ugyanis – állítja a szerző – életművének alapvető törvénye és eszménye a szó és a tér ekvivalenciája, korrelációja. A mű úgy keletkezik, hogy a nyelv teret hoz létre, és térré válik.³

Ez a saját maga által létrehozott tér Rilke világa. Az üresség válik megformált térré, ami – ha tekintetbe vesszük Rilke egy fontos vallomását („Minden dolog egy tér, egy lehetőség, és rajtam áll, hogy tökéletesen vagy fogytékosan töltöm-e ki” [1921], 314.) – a logika, de a rilkei költészet szelleme szerint is azt jelenti, hogy a dolgok üresek, a világ üres, nem valóságos

hely a költészet érintése nélkül. Másképpen fogalmazva csak a költészet telt. (Paul de Man ezt úgy fejezi ki, hogy a rilkei alakzat új retorikája a külső referencia, illetve szubsztancia elvesztésével jár.) A világ újjászületése: el-lenvilág. Ebből következik Rilke túlfeszített tökéletesség eszménye, narcisztikus költői felelősségtudata. A költői átváltoztatás ereje a költeményt olyannyira telíti, hogy a transzfiguráció mintegy állapotként, állóképként jelenik meg ebben a monászokból, egyes dolgokból (versekből) *álló* költői mennyországban. Ezért változik az idő is térré, kimerevített, eltartó tartammá. Pór Péter megfigyelése szerint az ÚJ VERSEK csak egyetlen darabjának, a GOTT IM MITTELALTER-nek (ISTEN A KÖZÉPKORBAN) témája az idő.

Schiller megkülönböztette a plasztikus költőket és a muzikális költőket. Rilke nyilvánvalóan az előbbiek közé tartozik. Verseinek térszerűségéhez ugyanis hozzátartozik dologszerűsége, ezért alkalmazza Pór Rilke nyomán a „Kunst-Ding”, illetve a „Ding-Gedicht” műszavakat. (Magyarításuk nehéz, a szerző által javasolt *művi tárgy* helyett még mindig inkább a lehetetlen *művészi dolgot* és *dolog-költeményt* hevenyészem, hogy aztán a továbbiakban, ha megemlítem, németül említem.) Mindenesetre a Rilke verseiből is szó szerint kiolvasható törekvés fogalma ez. E költészet nem a dolgok érzelmileg telített leírását, hanem a szenttelen teremtés emfázisával, ünnepélyességével és pátozával telített létrehozását szándékolja. A klasszikus hely a tárgyalat korszaknál későbbi, A KILENCEDIK DUNÓI ELÉGIA (1922): „Sag ihm die Dinge!” („Mondd neki [az anyagnak] a dolgokat!”);

„Sind wir vielleicht hier, um zu sagen: Haus
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum,
Fenster; –
höchstens: Säule, Turm... aber zu sagen, versteht,
oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals
innig meinten zu sein.”

(Mi talán csak azért vagyunk itt, hogy mondjuk: ház, híd, kút, kapu, korszó, gyümölcsfa, ablak – s legfeljebb: oszlop, torony... – de mondani, értsd meg, „mondani úgy, ó, mint ahogy azt bensőleg a dolgok / még sose vélték” – Szabó Ede fordítása). De az ÚJ VERSEK-ben is ezt olvashatjuk, s éppen Orpheusz lirájáról:

„...eine Welt aus Klage ward, in der
alles noch einmal da war: Wald und Tal
und Weg und Ortschaft, Feld und Fluss und Tier;
und dass um diese Klage-Welt, ganz so
wie um die andre Erde, eine Sonne
und ein gestirnter stiller Himmel ging,
ein Klage-Himmel mit entstellten Sternen...”
(ORPHEUS. EURYDIKE. HERMES [1904])

(„...egy egész világ kelt síralombból,
melyben még egyszer ott volt minden: út,
völgy és liget, föld, állat és folyó;
s hogy e sírám-világ köre egészen
úgy, akárcsak a másik föld köre,
nap és csöndtelt, csillagos ég borult,
síralom-égbolt, torzult csillagokkal...”
[Somlyó György fordítása.]

Sőt, már a Pór által átmenetinek nevezett KÉPEK KÖNYVÉ-nek gyönyörű, programatikus beköszöntő versében is világos a szándék, noha édesebb a hang:

„Mit deinen Augen, welche müde kaum
von der verbrauchten Schwelle sich befreim,
hebst du ganz langsam einen schwarzen Baum
und stellst ihn vor den Himmel: schlank, allein.
Und hast ein Welt gemacht.”
(EINGANG [1900])

(„Fáradt szemekkel, melyek alig szabadultak meg az elnyítt küszöbötől, egészen lassan fölemelsz egy fekete fát, és karcsún, magányosan az ég elé állítod. És egy világot alkottál.”)

Látható, hogy melyek azok az immanens poétikai okok, amelyek a képzőművészettel való rokonságot megalapozzák, noha ennek megvannak a határai. „A »Kunst-Ding«, ahogy először Rilke nevezte, nem más, mint a szemlélet, de az átváltozott szemlélet jel-alakzata, ami »van«. A költőileg létrehozott »dolognak« nem vizuális élményünké, hanem cerebrális tapasztalatunkká kell válnia... ...a DIE ERWACHSENE című költeményben azután – a nem európai, zsidó mítoszra célozva – megtalálja a végleges, nyilvánvalóan paradox formulát: »ganz Bild und bildlos.«.”⁴ (248. k.)

Nem az egyetlen hangsúlyozott paradoxon ez Rilke művében és Pór Péter Rilke-fogásában. Még kettőre szeretnék rámutatni.

Mindjárt a könyv elején találkoztam egy idézettel, amely nagyon meggondolkodta-

tott. Rilke egy levélben írja: „Majdnem egyáltalában nincs kultúrám.” (23.) Mit jelenthet ez? Mit jelenthet egy olyan költőnél, akinek szóban forgó ikerkötete a KORAI APOLLÓN-nal kezdődik és a BUDDHA SUGÁRKORONÁBAN-nal végződik, s közötté tarka műveltséganyagot görget? „Költői univerzumában van valami káprázató, mintha egy gyűjtemény vagy múzeum ritka tételeiből állna, kirakva egy olyan világ hátterében, amely kiemeli egyedülálló voltukat” – írja Paul de Man. Antik görög, római, zsidó, keresztény, középkori, reneszánsz, abszolutizmus kori, ortodox, mozlím, buddhista, perzsa matéria, idegen kultúrtájak, épületek, a jól ismert kis gyöngesség a kortársi és egykori arisztokrácia iránt. A korábban említett TORONY című versben csak úgy odavetve ez olvasható:

„und kleine Tage wie bei Patenier,
gleichzeitige, mit Stunde neben Stunde”

(„és kicsiny, egyidejű napok, órák órák mellett, mint Patinimál” [egy korai flamand tájképfestőnél]). Ilyen címetek találunk gyakran nagy versek fölött: ERANNA SAPHÓHOZ, SAPHO ALKAIOSZHOZ, ABISÁG, JÓZSUÉ ORSZÁGGYŰLÉSE, BUDDHA (kétszer is), A SZÉKESEGYHÁZ, A FŐKAPU, A RÓZSAABLAK, RÓMAI SZARKOFÁGOK, TANAGRA, AZ UTOLSÓ BREDERODE GRÓF MEGTÉR A TÖRÖK FOGSÁGBÓL, AZ ORANGERIE LÉPCSŐJE, RÓMAI KÚT, BÉGUINAGE, HETÉRASÍROK, ALKÉSZTISZ, VÉNUSZ SZÜLETÉSE, KRÉTAI ARTEMISZ, PANASZ ANTINOUSÉRT, SÁMUEL MEGJELENIK SAUL ELŐTT, EGY SZIBILLA, EGY DÓZSE, DON JUAN GYERMEKKORA, MOHAMED ELHIVATÁSA. Nincs-e az ÚJ VERSEK összhatásában egy olyan elem, amit eklektikus, historizáló – egy rosszabb indulatú befogadó, aki nem a monográfus, de bizvást a recenzens, azt mondhatná: öntetszelgő – művelődési kavalkádnak nevezhetnénk?

Zárójelbe téve e kritikai megjegyzés igazságát, Pór Péter elemzése után össze tudjuk egyeztetni a szerzői szándékban a kulturális szinkretizmust a kultúranélküliséggel. Merő kultúra és kultúranélküliség – variálhatnánk a képről mondottakat. A kultúra anyagára számít a költő, de negatív értelemben. Azt a hatást kelti, hogy először néz valaki erre az anyagra, de mivel ez nyilvánvalóan nem így van (az olvasó hallott harangozni ezekről a nevekről és dolgokról, vagy ha nem, akkor

szégyelli magát), az eredmény a lerombolás és létrehozás kettős aktuusa lesz. A vers-moná-
szokban az európai hagyomány érvénytelen-
né vált transzcendenciája helyett benső, a
vers határáig érvényes transzcendencia kelet-
kezik, amely csak akkor léphet ki a versből,
ha az egyedi – a vershez hasonlóan monadi-
kus – befogadó *teljesen* aláveti magát, ha
mintegy maga is belép a vers immanens te-
rébe, ha elfogadja, hogy a mű minden része
őt nézi, és kész is arra, hogy alávéssze magát
annak az embertelen kívánságnak, amelyre e
nézés utasítja, hogy meg kell változtatnia éle-
tét.⁵ Nem maga a recepció nyitja tehát fel a
költeményt (annak feltétele éppen a zártság-
nak való olvasói magamegadás, önfeláldo-
zás), hanem a radikális, aktivista, pseudo-
vallásos követelés, ha az olvasó az önfeladás
irracionális döntésének eredményeképpen,
mintegy hirtelen hőstettel eleget tesz neki. A
tradíció kezelése tehát egyszerre „önkényes,
szükségszerű és egyetemes érvényű”. (Követem
Pór útmutatásait, de persze következtetéseim-
ért nem neki kell viselnie a felelősséget.)
Szükségszerű és egyetemes érvényű a poéti-
ka és a metafizika azonosításában, mint a me-
tafizika megmentésének és visszanyerésének
e felfogás szerint egyetlen lehetőségében, ret-
rospektíve viszont önkényes a kultúra egész
anyagával s minden választásában.

Az ARCHAİKUS APOLLÓ-TORZÓ egyáltalán
nem archaikus – mondja Edgar Wind, a nagy
művészettudós. E világosságot gyűjtő futó
megjegyzést úgy értelmezhetjük tovább,
hogy valójában nem a közös hagyomány da-
rabja, hanem szinguláris, elszigetelt, sőt elke-
ritett, s kívülre éppen úgy nincs világ, mint a
kötet talán másik leghíresebb versében nincs
a párdúc ketrecén kívül. Az ÚJ VERSEK e kö-
zépponti műve, Rilke ars poeticája egyesíti a
kultúra témáját az ikerkötet másik nagy té-
májával, az állatival, és Apolló torzója kisza-
badulva kő voltából „flimmert... wie Raubtier-
felle” („villog, mint ragadozó szőre”). Az APOLLÓ-
vers nagy hatása persze jelentősen befolyá-
solta az archaikus torzók befogadását, mint-
egy evidenssé vált, hogy a recepcióban re-
konstruáljuk a hiányzó fejet és tagokat, hol-
ott ez egyáltalában nem evidens, és szerintem
nem is igaz. Ez homályosította el azt az „ön-
kényességet”, amely e verset összeköti az
ikerkötet többi művével, hogy ugyanis a kö-

zéppontban itt is a negativitás, a hiány, a nem
létező áll – ezúttal a fej, amelyet nem ismer-
hettünk –, és e negativitás pozitív ellendarab-
ját maga a vers hozza létre. Az ARCHAİKUS
APOLLÓ-TORZÓ tehát nem leírás; mondjuk,
azoknak az érzéseknek a leírása, amelyek a
költőt a Louvre-ban egy i. e. VI. századi mi-
létszi torzó előtt elfogták, vagy elfoghatják
olvasóit e torzó vagy más torzók előtt; nem
is a művészi befogadás szimbóluma, hanem
létrehozó teremtés, amelynek során Rilke le-
vágta vagy meg sem alkotta Apollója fejét,
hogy aztán e nem létező fej kisugárzó nézését
retorikája alapjává tegye.

Egy másik példáért visszafordulok Pór
szövegéhez. Könyvének egyik legragyogóbb
analízisét szenteli a bibliai Jézus tökéletes és
önkényes átváltoztatásának a DER ÖLBAUM-
GARTEN-ban (AZ OLAJFÁK KERTJE) (87–89.). A
Rilke-vers olyannyira nem tűri a külső
transzcendenciát, hogy az Atyának a Fiú pas-
siójában is halottnak, nem létezőnek, nega-
tívnak kell lennie:

*„Nach allem dies. Und dieses war der Schluss.
Jetzt soll ich gehen, während ich erblinde,
und warum willst Du, dass ich sagen muss
Du seist, wenn ich Dich selber nicht mehr finde.*

*Ich finde Dich nicht mehr. Nicht in mir, nein.
Nicht in den andern. Nicht in diesem Stein.
Ich finde dich nicht mehr. Ich bin allein.”*

*(„Minden, s ez is. És ezzel véget ért.
Most menjek, míg vakság terjed szememben,
s miért akarod mondatnom, miért
hogy vagy, mikor nem talállak magam sem.*

*Nem talállak. Magamban, itt vagy ott,
másban, sehol már. E kő is halott.*

Nem talállak már. Eggedül vagyok.”

[Vas István fordítása.]

A harmadik paradoxon a kép és képnél-
küliség, a kultúra és kultúranélküliség mel-
lett a tökély és a törés paradoxona. Azt hi-
szem, hogy ez az a belátás vagy állítás,
amellyel Pór leginkább elmélyítette az ÚJ
VERSEK Rilkéjéről kialakított összképét. Mert
ezzel nemcsak rekonstruálta Rilke poétikai
eszményét, a totális átváltoztatásra való tö-
rekvést, hanem jelezte ennek korlátait, tragi-

kus-utópisztikus jellegét is. Még hozzá két oldalról. Egyszer a vers belső világává való teljes átváltoztatás megfeneklését a külső világon: „*brach in diese Bühne / ein Streifen Wirklichkeit...*” (TODES-ERFAHRUNG [„*betör e színpadra egy sáv valóság*” – HALÁLTAPASZTALAT]). Másodszer a vers belső világában megjelenő következményeket: kibontotta a magában az orpheuszi alakzatban rejlő ellentmondást a nagy erejű definitivitás, végérvényesség és az önkényesség között. „*A kötet legfőbb telosza, az orpheuszi alakzat, azaz az individuális, lezárt, egyetemes érvényű, szükségszerű és önmagát transzcendáló teremtésforma egyúttal önkényes törésforma is. E paradox módon megváltozott céltételezésben, e szélsőségesen kiforgatott eszményben magának az átváltozásnak a megformálása változik meg – és éppen ez a kettős kötet egyik legfontosabb változása. A legtöbb új versben az átváltozás-történet célja az, hogy a hagyományozott »modell« tagadja és »Kunst-Dingként« újraértelmezze, újratermesse, akár a halál révén, amely a saját és önmagát transzcendáló alakzat privilegizált formája. De van néhány radikális vers-alakzat, amelyben a »modell« már nem lehet újratermeni a tökéletes formában. Az átalakítás elve a felbomlás elvéként működik, mivel »egy sáv valóság« szilárd és érintetlen marad tőle.*” (151.) Példaként egyebek között a SPÄTHERBST IN VENEDIK-et (KÉSŐ ŐSZ VELENCÉBEN) említi az ÚJ VERSEK-ből, és a MARIONETTEN-THEATER-t (MARIONETTSZÍNHÁZ) az egyidejű, kötetbe föl nem vett versek közül. Nyilvánvaló, hogy az ÚJ VERSEK utáni poétika elemzését készíti ezzel elő, de feltárja az ikerkötetnek is egy olyan belső dinamikáját, amely ellenáll, hogy úgy mondjam, a statikus költői tökéletesség parnasszista másodlagosságának.

Pór úgy véli, hogy Rilke ars poeticája a törés eszméjét is megjeleníti, mert „*az ARCHAIKUS APOLLÓ-TORZÓ-t nemcsak olyan alakként olvashatjuk, amely maga hajtja végre a hiányzó feje való kiterjeszkedést, hanem mintegy ennek az olvasásnak a visszájaként olyan alakként is, amely állandó »megfordításban« megtestesíti az alkotásforma és a törésforma metonimikus, sohasem tökéletes egységét*” (148.), s ebben bizonyára igaza van. Sőt e sokat elemzett vers olyan vonatkozását fedezi fel, amely nagyon gondolatébresztő. Más kérdés, hogy magának Rilkének igaza van-e, s ez már előbb érintett kultúrafelfogásával áll összefüggésben. Mert egy archaikus Apolló-torzó torzó voltát, törését a hagio-

mánynak éppen az a folyamatossága igazolja (s ebben a folyamatosságban van a torzóhoz, a töredékességhez való *érzékünk* kifejlődése a romantika, illetve az Elgin-márványok felfedezésének idején), amelyet – mármint a kultúra folyamatosságát – éppenséggel megtör a Rilke-féle negáció, az ő ARCHAIKUS APOLLÓ-TORZÓ-ja. Más szóval nagyon nagy különbség, hogy a törést a történelem hajtja-e végre szándéktalanul, vagy a művész – szándékosan: például, visszautalva Edgar Wind példájára, Rodin csonkítja torzóvá teljes szoboralakjait egy brutális monumentalizmus, valamint a félbemaradást, a befejezetlenséget szándékos művészi tervvé átértelmező és imitáló michelangeleszk klasszicizmus jegyében. (Az ÚJ VERSEK második részét, amelynek hangsúlyozottan az élén áll a híres vers, Rilke Rodinnek, „*A mon grand Ami*” ajánlotta.) Azt egyébként Pór Péter sem dönti el, hogy a tökély és törés paradoxona felismert kényszer vagy formáló elv az ÚJ VERSEK idején – ennek vizsgálata nyilván a következő kötetre marad –, s persze a TORZÓ-vers minden, csak nem torzó. A törés tematikus eszményítésének a tökéletes költemény felel meg, amelyben nehéz volna megtalálni a megfordítást, az érem másik oldalát szemlélhetőség poétikai következményeit. Az ARCHAIKUS APOLLÓ-TORZÓ az európai költészet kilencvenéves örökzöld slágere.

Egy irodalomtörténeti munkának, amely világos és nagyszabású javaslatot tesz Rilke pályakezdésének és ÚJ VERSEI-nek költészet-történeti helyére, nem kell belebonyolódnia e költészet „igazságának” kérdésébe. De a nem irodalomtörténész olvasót nem köti e tudomány komolysága. Minél nagyobb a költő, annál inkább kettős mércével mér: költészete jelentőségének és hozzá, a befogadóhoz szóló igazságának mércéjével. Gadamer például ezt mondja: „*Közös előfeltevés... hogy a rilkei költészetet nemcsak pusztán esztétikailag kell megérteni, azaz az értékes kifejezés-fenomen hitelessége alapján, hanem mint olyan kijelentést, amely valami igazat mond.*” Edgar Wind pedig ezt: „*Sokan – köztük magam is – ugyanígy viszonyulnak Wagner zenéjéhez vagy Rilke költészetéhez, azaz elismerik kimagasló géniuszuk hatalmát, de olyan hatalomnak tartják, amelynek nem szabad behódolni... Ezek a találmányokra kiragadott példák azt mutatják, hogy nemcsak lehet, hanem szükséges is két szinten szemlélni a műalkotást: esztétikai értékét*

a saját normái szerint kell megítélnünk, de azt is el kell döntenünk, hogy elfogadjuk-e ezeket a normákat.”

Amikor most Pór Péter lélekvezetői segítségével hónapokig olvastam és újraolvastam Rilket, számomra is fölmerült ez a kérdés. Gyönyörködve és iszonyodva olvastam, s talán – vagy legalábbis számomra – ez a rilkei. Mert az iszonyatos és a szépség nagyon közel kerül itt egymáshoz. Ahogy az ELSŐ ELÉGIA ki is mondja:

*„Denn das Schöne ist nichts
als des schrecklichen Anfang, den wir noch grade
ertragen
und wir bewundern es so, weil es gelassen
verschmäh,
uns zu zerstören.”*

*(„Mert hisz a Szép nem más,
mint az iszonyu kezdete, mit még elviselünk,
s mennyire bámuljuk, mert megveti szenttelenül,
hogymint
összetiporjon.”*

[Nemes Nagy Ágnes fordítása.]

Igen, a lét univerzális kontinuitása, amely mintegy megoszlik a versben megteremthető szépségre és az azt körbevevő iszonyatra, s amelyben az utóbbi – épp ezért – visszasugárzik a költeményekre is. Ebből a körből kitörni talán csak Rilke esztétikai messianizmusával lehetne, de ki fogadhatja el, és kinek rokonszenves ma ez?

Pór Péter, meglehetősen másképpen gondolja. De hát nem ez volt a tárgya, és ő a tárgyra szorítkozott. Feldolgozta és elrendezte anyagát, és jelentős eredményekre jutott. Sikerének titkát pedzettem már az elején, a hűségéről beszélve. Most hozzáteszem a másik titkot. Pór nem küzd az anyaggal, hogy ráerőltesse preconcepcióit, hanem az anyag küzd vele, és ő hatni engedi. De hát ezzel is csak beteljesít egy Rilke-gnómát:

*„Wie ist das klein, womit wir ringen,
was mit uns ringt, wie ist das gross”
(DER SCHAUENDE [1901])*

*(„Amivel küzdünk, mily parányi,
és mily nagy, ami küzd velünk”
[A NÉZŐ –
Nemes Nagy Ágnes fordítása.]*

Jegyzetek

1. Talán nem felesleges egy rövid életrajzi vázlat éppen húsz éve „idegenbe szakadt” hazánkfiáról, aki történetesen már idegenben is született – 1940-ben Clermont-Ferrand-ban –, s mexikói emigrációból hozta vissza édesanyja 1947-ben. Ezután azonban nem ilyen kalandosan alakultak a dolgai: magyar-francia szakon elvégezte az ELTE-t; doktorált, tanított, elkezdte irodalomtörténeti és irodalomtudósi pályáját. Bizonyára van, aki még emlékszik KONZERVATÍV REFORMTÖREKVESEK A SZÁZADFORDULÓ IRODALMÁBAN című munkájára (1971). A Vajda János-összkiadás III. kötetét rendezte sajtó alá, kiadta Czöbel Minkát, a szecesszió és a szimbolizmus lírájának specialistája lett. Tárgyának teoretikus alapzatai is elkezdtek foglalkoztatni, azt kérdezte, mit is jelent a korstílus fogalma. Ezenkívül cikkeket írt a modern francia és magyar irodalom tárgykörében is. Mind ez már a hetvenes években emlékezetem szerint nagyobb kompromisszumok nélkül megvethette volna egy szolid hazai tudományos karrier alapjait, de Pór rossz társaságba keveredett, a demokratikus ellenzék tagjaival barátkozott, s független szelleme nem engedte, hogy kivonja magát a tudományos tevékenységével szorosan össze nem függő állampolgári tiltakozásokból. Ezért aztán megakadályozták, hogy kandidátusi dolgozatát megvéddesse. Ez vezetett 1979-es emigrációjához. Először a siegeni egyetem alkalmazta Németországban, ahol 1983-ban habilitált. Majd Nancyban lett docens, 1985 óta pedig a CNRS, a nagy tekintélyű ösztudományos kutatóközpont munkatársa. A bonyolult – legalábbis nekünk bonyolult – francia tudományos minősítés szerint 1995-ben lett a komparatistika professzora. Eddig négy könyvet publikált külföldön. Megemlítem még, hogy pályánk egy ponton összetalálkozott, és 1990-ben együtt adtunk ki Frankfurtban egy vaskos interdiszciplináris antológiát a stíluskorszakokról.

2. A könyvvel azonos címen egy fejezete rövidített változatban megjelent a *Holmi* 1995/9. számában, 1286–1299. Még egy fejezet változata olvasható magyarul a MAJDNEM NEM LEHET MÁSKÉNT. TANULMÁNYOK VAJDA MIHÁLY 60. SZÜLETÉSNAPIJÁRA című kötetben. Cserépfalvi, 1995. 301–309. Idézeteimben figyelembe vettem a szerző saját fordításait.

3. Mellekesen Pór Péter megtalálta kedves idézetének parafrázisát Rilkenél az 1898-as DIE WEISSE FÜRSTIN (A FEHÉR HERCEGNŐ) című jelenetben: „Und die Zeit ist Raum” („És az idő tér”) (50. és 313.).

4. „...ganz Bild und bildlos wie die Bundeslade” („merő kép s nem-kép, mint frigyháza”) – A NAGYLÁNY, Csorba Győző fordítása.

5. A híres sort, amely ezt a követelést tartalmazza, számtalanszor értették félre és vezették az értelmezést egy humanisztikus óhaj, egy jámbor erkölcsi, illetve művészetpedagógiai remény irányába. De ha

komolyan vesszük, akkor a Lét radikális megváltoztatásáról van szó, olyan rettenetes, az embert egész valójából kiforgató elvárásról, amelyhez hasonlót a vers keletkezése idején a gyakorlatban az anarchisták s valamivel később a messianisztikus kommunisták valósítottak meg. Lukács, aki mind a humanisztikus, mind a radikális megoldással érintkezett, nem véletlenül emelte ki az értőn és értetlenül bíralt s csöppet sem szeretett Rilke-életműből az ARCHAÏKUS APOLLÓ-TORZÓ utolsó sorát, s tette egyik legfontosabb mottójává.

Radnóti Sándor

ELSŐKBŐL LESZNEK AZ UTOLSÓK?

Laki Mihály: *Kisvállalkozás a szocializmus után*
Közgazdasági Szemle Alapítvány, 1998. 1200 Ft

„Az átalakulás nyertesei nem az egykor sikeres kisvállalkozók lettek, hanem más társadalmi csoportok” – mondja Laki Mihály, de az állítást, mint többi fontos tételét is, rögtön elbizonytalanítja. Ez csak afféle vélemény, vagy tudományosan megfogalmazva: „egy jól-rosszul dokumentált hipotézist tart kezében az olvasó” a magyar kisvállalkozások természetrajzáról.

Laki tiszteletre méltóan következetes, ami manapság különösen ritka erény. Következetes kutatásának tárgyában, évtizedek óta fontosnak tartva a vállalati viselkedés szabályszerűségeinek vizsgálatát. Következetes a módszerben, az empirikus megközelítésben is, amit viszont szintúgy évtizedek óta szkeptikusan kezel. Talán ez a kettősség, a tárgy iránti elkötelezettség és a módszerrel kapcsolatos kétely, a belülről alkotott kép és a kívülről állás adja azt a feszültséget, amely a szűkebb közgazdász-szociológus szakma körein túl is élvezetes olvasmánnyá teszi Laki Mihály időről időre megjelenő karcsú könyveit.

A módszerrel kell kezdenünk. A szerző is ezzel indítja és ezzel zárja elemzését, mert enélkül az állítások érvényessége nehezen értelmezhető. „Tanulmányom kétféle szöveg keveréke” – szól a könyv első mondata. „Az olvasó megismerkedhet állításaimmal és gondolatmenete-

immel, valamint dokumentumokkal, leírásokkal és interjúkból származó szöveghordalékokkal. ... [Ezek] nem elegendők a tételek bizonyításához. Csupán azt illusztrálják, hogy állításaim nem mondanak ellent bizonyos tapasztalatoknak.” Mintha valami ilyesmit olvastam volna már valahol. Lássuk csak... „A felhasznált statisztikák, interjúrészletek, újságcikkek, a közgazdasági szakajtóból átvett fejtegetések szerepe itt csupán az, mint a montázkészítésben az újságokból kivágott képeké: egy elképzelt struktúra megjelenítésének eszközei. Más talán másként rendezte volna el őket. Bizonyító erejük, mint az úgynevezett tényeké általában, kétséges, illusztratív erejükéről nem tudunk, de nem is akarunk lemondani”. A dátum 1983, a forrás Laki Mihály: VÁLLALATOK MEGSZŰNÉSE ÉS ÖSSZEVONÁSA, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 8–9. o. A kutató tehát legalább tizenöt éve kételkedik saját vizsgálati eljárásának bizonyító erejében, a felhasznált és bőségesen idézett adatokat és adalékokat illusztrációnak, szöveghordaléknak nevezi – és évtizedek óta gyűjtögeti, rendszerezi, rakosgatja, közreadja őket. Miért e macacosság? Miben hisz és miben nem hisz Laki Mihály és vele együtt a magyar közgazdasági „empirikus iskolának” az a hetvenes évektől rohamosan gyarapodó, majd 1990 után különféle okokból megfogyatkozott létszámú csapata, amely nem hagyta el a pályát és a terepet sem?

Magamat is ebbe a csoportba számítva, magam is hasonló kételyekkel küszködve, megkockáztatok egy feltételezést. A hipotézis szerint – amit persze nem tudok bizonyítani, de az „iskola” szabályai szerint ez nem olyan nagy baj – Laki Mihály védekezik, amikor minden könyvében évről évre, évtizedről évtizedre felhívja az olvasók figyelmét az alkalmazott módszer korlátaira. Azt gyanítom, talán nem is olyan szkeptikus, mint amennyire mondja. Valójában nagyon is hisz az „úgynevezett tények”-ben, a szöveghordalékokban, a kisvárosi karosszerialakatos és falusi patikus elbeszéléseiben. Ebben ösztönösen hisz, miközben ugyanilyen természetesen reflexszel utastja el a politikusok és „a hatóságok kívánatos magatartásról szóló normatív tételerendszerét” (ÉV VÉGI HAJRÁ AZ IPARBAN ÉS A KÜLKERESKEDELEMBEN, Magvető, 1980, 7. o.), valamint „az elmélet kirívóan valóságidegen feltevéseit” (ÚJ TERMÉKEK BEVEZETÉSE ÉS A PIACI ALKALMAZ-