

Néhány szó a levelek címzettjeiről

Lou Andreas-Salomé – (1861–1937) író. A költőhöz egy egész életen át bensőséges barátság fűzte; levelezésük a Rilke levelezési korpusz legközvetlenebb hangú része.

Ilse Erdmann – (1879–1924). 1913-tól 1924-ig Laubachban (Oberhessen) élt. A költővel 1917-ben Münchenben találkozott személyesen.

Lisa Heise – (1893–?). Zenei tanulmányait Kasselben végezte. Rövid ideig tartó házassága után 1920-tól 1926-ig kertész Weimarban. 1938 után Meiningenben élt.

Rudolf Bodländer – 1922-ben levélben fordult Rilkéhez. A kiadások más adatot nem közölnek róla.

Pór Péter

AZ ORFIKUS ALAKZAT

Rilke ÚJ VERSEK című kötetének poétikájáról¹

Az ÚJ VERSEK című kötet Rilke hosszan keresett *saját* megoldása arra a feladatra, amelyet a modern festészet és jórészt ennek nyomán az egész modern művészet tűzött ki maga elé: minden vers és a kétrészes kötet egésze egy nem vizuális, hanem szellemi perspektívából látott egyéni és teljes teret, vagyis egyéni és teljes világot épít fel. Ez az *átváltás* a kötet poétikai alapelve, ez vitetik végbe és teljeseedik be újra és újra minden versalakzatban és a kötet egész kompozíciójában: a tér az új világteremtés állandó és végső témájává lesz. A filológiai adatolt képzőművészeti párhuzamok – a kötet közvetlen kép- és szobortematikája vagy a LEVELEK CÉZANNE-RÓL – nem csupán az ihlet motívumaira és forrásaira utalnak, hanem egyúttal arra a művészeti ágra is, melyben a probléma a leglátványosabban alakot öltött. „*A plasztikus tér lerombolása*”, hogy Francastel szavaival éljünk,² Cézanne-nal kezdődik. Az őt követő generáció pedig már oly következetesen halad tovább ebben az irányban, hogy maga a folyamat válik a festészet közvetlen problémájává és látható témájává. A reneszánsz megszüntette az isteni tér érvényét, és egy univerzális, a szellemtől független világtörvény feltevésére alapozva kijelölte a perspektívát; ez a törvény, ez a „*társadalmi-intellektuális értékítélet*” uralta aztán a „*képzőművészeti téralkotást*” a kései XIX. századig. Cézanne képei azért jelentenek korszakfordulót, mert szakítanak ezzel a feltevéssel: „*Cézanne tere képzeletbeli tér.*”

Rilke érdeklődése Cézanne képei iránt egyértelműen az elvi kiindulópontonra irányul; éleslátóan elemezte őket, de nagyon kevésbé festői, sokkal inkább fogalmi kategóriákkal. A LEVELEK CÉZANNE-RÓL központi fogalmai: a „*valóság*” („*az ő oldalán áll minden valóság*”; „*érezni, ahogy jelenlétük [ti. a képeké] kolosszális valósággá egyesül*”), a „*létező*” („*oly megvesztegethetetlenül vonta össze színeiben a létezőt, hogy új, színeken túli létezés vette kezdetét*”; „*megteremtteni a létezőt, mely érvényt szerez magának a többi létező között*”) és a „*szükségyszerűség*” („*szükségyszerűségük idejában*”; másként: „*mintha minden egyes hely tudna az összes többiről*”, ez utóbbi idézet figyelmeztetően közel van az ARCHAIKUS APOLLÓ-TORZÓ point-jához: „*mert nincsen helye egy sem, / mely rád ne nézne*”).* A levélsorozat végén

* Toth Árpád fordítása.

aztán maga a költő is szükségesnek találta még egyszer nyomatékosan szembeállítani e fogalmakat, vagyis a „*megfogható*” képeket egy város, jelesül Prága „*felfoghatatlanságával és zűrzavarával*”. Ez a nyílt és éles szembeállítás mintha csak másik megfogalmazása volna annak, amit Rilke – ugyancsak a Cézanne-ról szóló levelekben – „*fordulatnak*”³ nevez. Épp mert Cézanne festményeiben a tér képzeletbeli, láthatta bennük pozitív ellenképét az általa jól ismert tereknek: a gyermekkor „*merőben igaztalan*” Prágájának, az orosz tájnak, amely ugyan egy Istent láttatott, de Istene csak ott volt érvényes, meg Párizsnak, a „*hazug*” nagyvárosnak, ahol még a „*saját haláltól*” is megfosztatik az ember, vagy éppen a kép- és világtalan ketrec-térnek, melyben a vadállat a nemlét körül kering.⁴ A Cézanne-élmény nem a hagyományos értelemben vett ihletforrás volt a költő számára, már azért sem, mert noha Rilke úgy írt, mintha azon a kiállításon fedezte volna fel a festő képeit, valójában már évek óta ismerte őket, a levélsorozat pedig, amit viszont egyértelműen irodalmi alkotásnak szánt, az ÚJ VERSEK első nagy ihlethulláma után keletkezett; inkább felismerésnek volna nevezhető, „*tapasztalatnak*” (már a valamivel későbbi megfogalmazás értelmében: „*Mert a vers nem [...] érzés [...], hanem tapasztalat*”),⁵ tapasztalatnak kettejük – mint Rilke nem mulasztja el hangsúlyozni – közös „*fordulatáról*”: a kiállításon Rilke a téralkotás már „*elért*” poétikai elvének megerősítését látta meg, illetve ismerte fel.

Az Oroszország-élményt Rilke még a késői ciklusok után is „*döntőnek*” nevezte, és joggal, ha nem a közvetlen látványt vagy történetet tekintjük, hanem a már valóban nem konvencionális poétikai „*feladatot*”, amelyet ebben a látványban fedezett fel: Prága, München, sőt a végső soron csalódással elhagyott Firenze után (és Párizs előtt, amit viszont éppen brutálisan nem orosz jellege miatt „*gályapad*”-nak fog nevezni) az orosz tájban egy transzcendens teret vélt látni és megélni, és ettől kezdve számos és mélyreható fordulaton keresztül is mindig ezt a „*saját*” és „*egyetlen*” „*feladatot*”, még erősebben fogalmazva, ezt a „*saját*” és „*egyetlen*” verset írta újra. „*A dimenziók újratanulmányának*”⁶ első alakzata AZ ÁHÍTAT KÖNYVE: a jelentékeny tematikus áttétel ellenére a versek pontosan az orosz élményt teremtik újra, a kötet tere univerzális, eleve meghatározott (amennyiben minden létező az Isten, kicsit pontosabban: a művészi teremtő felé irányulva jelenik meg) és érzelmes: „*folyik*”.⁷ A KÉPEK KÖNYVÉ-ben (immár a rodini példa nyomán) a lét általános és egyúttal meghatározatlan; a versek kódjában még a leginkább egyénített hősök, „hangok” vagy tárgyak is egy lezáratlan, meghatározatlan tér felé törnek, hogy végül ott nyerjék el *kép*-létüket, mely Rilke megfogalmazása szerint „*nagy s nem vár kegyelmet*”.⁸ Cézanne neve viszont az újratanult dimenziók poétikai rendszerének már „*elért*”, „*saját*” megoldását jelenti, az immár végrehajtott, anyagszerűségében és fogalmiságában egyaránt pontos és végletes „*fordulatot*”, annak minden művészetfilozófiai hozadékával: az ÚJ VERSEK tere szellemileg és individuálisan megformált tér, szükségszerű és végérvényes, „*tart*” és „*ragyog*” („*hált // und glänzt*”) – így követeli az ARCHAÏKUS APOLLÓ-TORZÓ különös igepárja, melynek Rilke a szakaszáthajlás révén még nagyobb nyomatékot ad ebben az ars poeticának tekintendő költeményben. (Tóth Árpád fordításában – „*visszacsavarva ég // nézése*” – a két ige felismerhetetlen.)

Ez a *fordulat*, ez az *átváltozás* teszi lehetővé Rilke számára, hogy birtokolja, sajátjává tegye a teret. A tér és a lét kölcsönösen egymás metonimiáját alkotják az ÚJ VERSEK-ben. A tér: mint alakító és mint alakzat újra és újra megteremtendő teremtés. A dolgok: saját terük „*tiszta dolgai*”, ahogy Rilke Cézanne képein látta őket. Rilke a festőre (nem pedig, mondjuk, valamelyik költőtársára) hivatkozik, ezzel is a probléma általa-

nos jellegét és némiképp talán saját megoldásának eredetiségét hangsúlyozva. Nietzsche – Oroszország – Cézanne: Cézanne áll ideiglenes végpontján ennek az önállóan, *önkéntesen*⁹ végigjárt és Rilke felfogása szerint teleologikus útnak. Minden egyes *új vers* – miként a kétrészes kötet egésze is – az „elért” célt, vagyis a „saját” és tökéletes műalkotást hivatott megtestesíteni; és valóban: épp e „fordulat” különíti el legvilágosabban Rilke megoldását, költői rendszerét korának uralkodó irányaitól. Aligha véletlen hát az a tanácstalanság, mely műveinek magasztaló és elutasító fogadtatásából egyaránt kiérezhető.¹⁰

Az európai líra a modernitás kezdetén három jellegzetes változatát dolgozta ki a tér költői elsajátításának és alkotásának: a realistát, a szimbolistát és az avantgardisztikusát. Az ÚJ VERSEK-től egyik megoldás sem teljesen idegen, de a kötet a maga egészében egyik válfajhoz sem sorolható.

A realiztikus tér a saját magukat jelentő dolgok empirikus teréből formálódik, a természeti környezet csakúgy, mint az absztrakt médium; annál is inkább, mert e kétféle tér itt alapvetően egy és ugyanaz, csupán poétizáltságuk foka különbözteti meg őket egymástól. Ami mármost Rilket illeti, ő csak költői pályájának epigonális kezdete kor hiit e naivan poétizáló megfeleltetésben; később is fogékony maradt viszont ugyanezen feltevésnek egy erősen spiritualizált változata iránt, mely magasabb szinten őrzí meg a dolgoknak a nagyvárosi mindennapok során durván veszélyeztetett magáértvaló jelentését. Bizonyára ezt látta a költő az orosz tájban, és – hogy egy tisztán irodalmi példát is említsünk – alkalmasint ez tölthette el szokatlan lelkesedéssel Anne de Noailles verseit olvasván:

*„Vous en qui le sommeil du monde est enfermé
Terre de bon repos et de longues délices
Dont le coeur ténébreux et rude est parfumé
Par les cèdres profonds et la douce réglisse,
Vous êtes l'urne auguste ou les temps sont groupés.”*¹¹
(LA TERRE)

A szimbolista tér a lehető legtisztább szellemi entitásként jön létre a dolgok ugyancsak merőben szimbolikus (metaforikus, allegorikus) jelentéseiből – mégpedig olyan nyira áttételesen, hogy a tér végső soron az ürességben vagy a negativitásban megszünteti magát:

*„Eclose la beauté par la rose et l'épingle!
Du miroir même issue où trempent ses bijoux,
Bizarres feux brisés dont le bouquet dur cingle
L'oreille abandonnée aux mots nus des flots doux.”*¹²

A kései szimbolizmus határozott törekvése az objektív világ megszüntetésére mindenesetre szöges ellentéte az *átváltozás* és a *létező műalkotás* rilkei principiumának. Ennek jegyében Rilke egyre határozottabban elfordult a szimbolista nyelvhasználattól, majd az ÚJ VERSEK-től kezdve végérvényesen szakított a költői szimbolizmussal; az egyetlen jelentős kivétel talán a sírfelirat, ettől eltekintve azonban Rilke még az üresség és a Semmi problematikáját tematizáló verseit sem szimbólumokban írta.¹³ Egyik késői levelének merőben antiszimbolista tétele szerint verseiben (mégpedig az ugyan-

csak rejtelmes SZONETTEK ORPHEUSZHOZ jelentéséről van szó) semmilyen „*utalás*” nincsen, minden, „*amit a vers gondol*”, „*tökéletesen le van írva*” bennük.¹⁴ Nem arról van szó persze, hogy Rilke teljesen ignorálta vagy elhárította volna a szimbolizmust. De arról már igen, hogy hatását általánosabban és 1906-tól kezdve egyértelműen az irányzat határain kívülről fogadta be. Röviden összefoglalva: Rilke tudatosan és következetesen elutasította az irányzat törekvését egy költői jelképnyelv megalkotására (amit az irányzat neve szűkebb értelemben jelent); ám a szimbolizmussal bekövetkezett általános líratörténeti fordulatot, tehát mindenféle empirikus, akár még a vallásosan empirikus ihletés kizárását és a tisztán képileg létező, önreferenciájú és zárt műalkotás eszményét (amit az irányzat neve tágabb értelemben jelent) elfogadta, és pályája különböző állomásain a „saját” kategóriái szerint megvalósította;¹⁵ jellemző, hogy a korai Rilke Maeterlinckért rajongott, a kései Rilke pedig Valérytól kapott felszabadító ösztönzéseket, és lefordította a máig is a modern európai líra egyik mérföldkövéként számon tartott CHARMES jó néhány versét.

Ami az avantgarde líráját illeti, ott – már Apollinaire-től kezdve – állandóan mozgásban van a tér; az avantgardisztikus tér a dinamika, a lezáratlanság médiuma és princípiuma:

*„Voie lactée o soeur lumineuse
Des blancs ruisseaux de Chanaan
Et des corps blancs des amoureuses
Nageurs morts suivrons-nous d'ahan
Ton cours vers d'autres nébuleuses.”*¹⁶

Ez a poétika elvi ellentmondásban áll az ÚJ VERSEK ideáljával, melynek értelmében minden egyes vers – mint térkompozíció, mint téralakzat – zárt és teljes egész. Mégis feltűnnek a kötetben olyan képek, melyek csak a perspektíva, a perspektívák szabad megválasztása révén jöhettek létre: képtörések, törésképek, mintha a kötet formatókélye lírai létének *törésvonalán* keletkeznék; a dolgok átértelmezésére, a dimenziók újratanulására tett újabb és újabb kísérletek során pedig egyre több olyan kép, képsor ötlík szemünkbe, melyek az avantgarde-ot megelőlegezve a tér és a térbeliség heteronómiáját jelenítik meg. Nem véletlen, hogy Hofmannsthal, a szimbolisták hú örököse, mindig ingerülten olvasta Rilke líráját.

Míndezek a hasonlóságok azonban csupán a kérdésfeltevések közelségére utalnak. Az ÚJ VERSEK nem tekinthetők sem e három jellegzetes megoldás szintézisének, sem azok elegyének – a kötet mindhárom szemléleten kívül áll. A kortárs líra – röviden szólva – vagy beszorult egy naturális színezetű hiteltelen és anakronisztikus valóságba (amit Rilke már 1898-ban, a MODERN LÍRA címet viselő előadás és a MAGAM ÜNNEPÉÜL című verseskötet keletkezése idején egyszer és mindenkorra elutasított), vagy pedig lemondott a létezés minden transzcendenciájáról, nem tartva meg mást, csak a negatív transzcendenciát, úgyhogy legjelentősebb képviselői épp ebből az örök érvényű lemondásból alkották verseiket. Baudelaire, a „*kószáló költő*” Párizs terein, épületein és hátsó udvarain ismerte fel az „*aura szétrombolódásának*” jelképeit; ezt nevezi, hogy továbbra is őt idézzük, Walter Benjamin a modern líra meghatározó „*sokk-momentumának*”.¹⁷ Ez a tapasztalat jelenik meg a TABLEAUX PARISIENS hátterében, melynek darabjai élesen elütnek az olykor közvetlenül is megidézett klasszikus-romantikus tradíciótól, mivel kompozíciójuk – ellentétben e tradíció alkotásainak kompozíciójával, mely mindig valódi zárlat felé halad – a zárt kezdet felől tör a nyitott, negatív vég, a

Semmi tere felé.¹⁸ Párizsban Rilke is – részben egyébként Baudelaire szövegeinek közvetlen hatása alatt – megismerte a rettenetes nagyvárosi tapasztalatot. Életművének alapelve azonban ellentétes volt, úgy, ahogy a költő ezt a maga számára Oroszországban „döntő” érvénnyel felfedezte, mintegy a transzcendens térben kinyilatkozni látta – és ezt az alapelvet Párizs, a nagyvárosi lét jelentésvesztésének, a transzcendens tér hiányának brutális látványa-tapasztalata után sem adta fel; poétikáját úgy alkotta meg, hogy e tapasztalat birtokában és ellenében is megőrizhesse a klasszikus zártságú kompozíciót, vagyis a létezés terét –, még ha egyénien újratanult, *átváltoztatott* alakban is.

A kötet kronológiailag első verse, A PÁRDUC a térnélküliség negatív állatalakzata, „*nincs világ*”, „*meghal, mihelyt a szívébe jut*”;* aztán állatok következnek, épületek, istenek, emberek és szobrok, egytől egyig tökéletes alakzatok, mert valamennyien megvalósítják az átváltozást, azt testesítik meg tehát, amit Rilke A PÁRDUC-vers és az első ihlet-hullám között írt programadó levelében (1903. augusztus 8. Lou Andreas-Saloméhoz) „*művi tárgy*”-nak („*Kunst-Ding*”) nevezett; saját tárgyak, amelyek önnönmaguk terében léteznek, *vannak* – mivel a levél szövegében Rilke külön gonddal tipografizálta a létigét, jelezve, hogy nem egyszerűen kopulatív, hanem determinatív funkciója van: „*A modell látszik, a művi tárgy v a n.*” (Egyébként A KÉPEK KÖNYVÉ-nek DIE AUS DEM HAUSE COLONNA című versében is kurziválta Rilke a létigét, és ott is programatikusan értékkel: „*daß alles ist und daß alles gilt*.”) Az ÚJ VERSEK egyes darabjaiban ugyanaz az alkotási folyamat ismétlődik már-már repetitív módon: a Sátán tagadásából a „*mosolygó angyal*” „*telt napórája*” lesz (L' ANGE DU MÉRIDIEU),**¹⁹ a harsány és zűrzavaros „*zöld és piros*” vásári forgatag „*kenyérre és borra*” változik át, és „*katedrálissá*” emelkedik (A KATEDRÁLIS). Amit Rilke később „*a terek átfordításáról*” (GONG) mondott, az nem metaforikusan, hanem a szó legszorosabb értelmében értendő, mert rendkívül pontosan definiálja az életmű állandó principiumát. Az ÚJ VERSEK-ben megvalósuló *átváltozásra* vonatkoztatva: Rilke szakít a tapasztalati világgal, illetve annak bevett interpretációival, és a teret, a perspektívát és a transzcendenciát a művészileg létrehozott individuális létezőbe helyezi. A kétrészes kötet és annak minden egyes *új verse* következetesen végigvitt alkotás: a saját létező, vagyis a saját téralakzat világának alkotása.

Orpheusz, az emblematizált dalnok (a „*karcsú férfi*”, kezében a „*könnyű lanttal*”, „*mely a baljába már úgy belenőtt, mint olajágba a rózsakacsok*”) alászállása és visszatérése során („*Aztán meg mintha csak lépte követte volna*”) olyan „*utat*” jár be („*Léptei meg-se-rágott falatokban ették az utat*”), melyre előtte egyedül Hermész („*az Utak s a Messze Hír Istene*”) léphetett; és útja során végrehajtja a katexochén orfikus aktust: a világ költői (újra)teremtését:

*„hogy világ lett a jajából: az élet
ujjászületett benne: völgy meg erdő,
még egyszer, út, rét, folyó, falu, állat;
és hogy e jaj-világ körül, akár a
másik Föld körül, Nap járt körbe és
csillagos, csöndes, új égbolt keringett,
új, panaszcégbolt, torzult csillagokkal [...].”*

(ORPHEUS, EURYDIKE, HERMES.)

Szabó Lőrinc fordítása.)

* Képes Géza fordítása.

** Franyó Zoltán fordítása.

A dalnok „*jajából*” új világ lesz. És ebben az új világban „*torzultak*” a csillagok,²⁰ *átváltoztak* tehát, ahogy A KATEDRÁLIS-ban „*borrá és kenyérré*” lett „*a piros és a zöld*”, ahogy az ARCHAİKUS APOLLÓ-TORZÓ vonalai és pontjai (akár egy „*csillagé*”) egyetemes érvényű „*helyé*” változnak, és ama belső lényeg felé mutatnak, arra irányulnak, amely éppen a költői megformálásban teremtetik meg. Az *átváltozás* poétikájában minden egyedi létező, vagyis minden *új vers* önnönmaga, művészileg megteremtendő belső transzcendenciája felé irányul; e tanulmányban ezt nevezzük *orfikus alakzatnak*. Egy jelzősorozattal definiálva: minden egyes *orfikus alakzat* individuális, zárt, önkényes, szükségszerű és egyetemes érvényű. Ekként tekintve mind a tematikus sokszínűség, mind a hierarchikus felépítés csak másodlagos szerepet játszik a kötetben; a két levél egyikében, amelyekben három évvel az első ihlethullám előtt (de már az egyetlen negatív alakzat, A PÁRDUC megírása után) az eszményt megfogalmazta, maga Rilke azt írta, hogy az „*anyag*” „*elveszti fontosságát és súlyát, és csupán ürüggyé válik*” (1903. március 10. Lou Andreas-Saloménak). „*Modelljeimék*” empirikus értékével szemben Rilke valóban a cinizmusig vagy éppen a provokációig közömbös volt: a csipkét horgoló lány azzal éri el saját sorsának költői lényegét és így tökéletes formáját, hogy megvakul, vagyis hogy a szeme a csipketárggyá változik át, a halálos betegségtől megvert király azzal, hogy a lepra „*új méltóságát*” mint koronát viseli a homlokán, és a kamasz király hetvenig számol, vagyis leszámolja alattvalója életidejét, mielőtt a halálos ítéletet aláírja, ő azzal válik a király *orfikus alakzatává*, hogy élet- és halálangyallá változtatja át saját magát. Valamennyi *új vers* voltaképpen témája maga az *átváltozás*, a külső transzcendencia, a pozitív vagy negatív módon eleve meghatározott tér átfordítása az egyedi, az egyes létező saját terébe. Élőlények, élőlények és dolgok képmásai, istenek, emberek, állatok és tárgyak – mind egyfelé irányulnak, és eggyé is válnak az *átváltozásban*, amennyiben mindegyikük a saját terében létező, saját transzcendenciájára irányuló „*művi tárgy*”, ahogy Rilke a levélben nevezte, „*egészen a peremig alakzat*”, ahogy a GYERMEKKOR című versben írja, * *orfikus alakzat*, ahogy ez elemzés szempontjai szerint nevezzük.

„*Mert alakzatokban élünk csak*” (SZONETTEK ORPHEUSZHOZ I/12)** – így hirdeti az utolsó kötet minden művészi létező – a teremtő és teremtményei – közösségét.

Az ÚJ VERSEK kulcsformulája úgy hangozhatna: mert orfikus alakzatokká változunk. A versalakzat nem realiztikus vagy metaforikus-szimbolikus jelentésekből áll össze, mint a korszak uralkodó lírai tradícióiban, és nem is véletlenszerűen egymás mellé rendelt elemek érzelmes egységgé szőtt sokasága, mint Rilke addigi pályája során, és nem jellemezhető a jelentések elvileg lezárhatatlan mozgékonyágával sem, mint a hamarosan megkezdődő avantgarde költészete: az orfikus alakzat teleologikusan meghatározott, szigorú alkotás, a térbeli létező saját transzcendenciájának teljességgel jelenvaló („*van*”) és szükségszerű alakzata. Igen jellemző, hogy Rilke az egész kétrészes kötetben alig tematizálja az időt:²¹ az orfikus alakzat ideje teljes, változatlan és nem osztható idő, olyan, mint – mondjuk – az ANGE DU MÉRIDIEEN-é: a „*kő-lény*” számára „*minden óra*” „*érett és gazdag*”, mert „*telt napórája*” egyforma tökélyel méri azt, amit az emberi tapasztalat nappalnak és éjszakának különböztet meg. És fordítva is: Rilke akkor kezdett tudomást venni az időről, mikor szertefoszlott ez a jelenvaló univerzalitás, mikor ismét kiüresedtek a dolgok; hogy regényének egyik híres mondatát

* Kosztolányi félreérti a sort: „*csordultig leptek el az alakok*”.

** A fordításban Lator László verzióját veszem át, de a központi szót ennek az elemzésnek a kategóriái szerint megváltoztatom.

idézzük, akkor, mikor olyan házakat látott, „*melyek egyszerűen eltűntek*”, „*földig lerombolt*” házakat. A MALTE LAURIDS BRIGGE fő témája az idő; a regényről ő maga azt írta, hogy olyan, „*mint egy üres forma, mint egy negatív*”.²² Az ÚJ VERSEK azonban nem foglalkoznak az időproblematikával: az *átváltozás* és a már átváltoztatott lét egyaránt teljességgel jelen idejű; az *orfikus alakzat* a jelenben „van” jelen, és univerzális érvénnyel bír.

AZ OLAJFÁK KERTJE* című versben Rilke – a krisztusi szenvedéstörténet hangsúlyozottan önkényes átértékelése révén – mintegy példaszerűen valósítja meg költői ideálját és annak univerzális hatókörét. AZ ÁHÍTAT KÖNYVE alaktalan Istene után, aki a művész-szerzetes szavai számára maga volt a mindenütt jelenvaló transzcendens telosz, Rilke immár a keresztény Európa legintimebb alakjához fordul, hogy megfossa őt a föld és ég, ember és Atya-Isten közötti közvetítés feladatától, vagyis megváltói küldetésétől, és átváltoztatott, csakis saját magára irányuló létében próbálja megérteni. A vers éles tagolásban építi ennek – a szöveg rákényszerít, hogy idézőjelbe tegyük a deiktikus névmást –, „ennek” a tapasztalatnak az egyes szakaszait.

*„A szürke lomb alatt ment fölfelé
az olajtájjal egyszürkére válva,
s csupapor homlokát befekteté
mélyen a forró két tenyér porába.”*

A kezdet biblikus parafrázis hangján szól: bibliai szintaxisban, egy személyek feletti harmadik személy perspektívájából pillantjuk meg a történést és az alakot. Rilke ugyanakkor már itt, a legelső részben hangsúlyozza hősének magányát: a képek – az önmagába visszagömbülő alak testtartása, a mindent, még a Megváltó bensőjét is beborító szürke por – egy vigasztalanul homogén, önmagába fordult világot idéznek, mely mit sem tud az elbeszélést eleve meghatározó Istenről.

*„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.”*

A második versszak paradox megszólításba, illetve soliloquiumba fordítja a perspektívát (hasonlóan a PIETÀ *planctus Mariae*-jához, ahol is a gyászoló nő szólít meg Te-mondatokban egy halottat, aki nem hallja, mit mond, és nem válaszol): a görcsösen ismételt deiktikus névmások a nemléte, Isten megürült helyét jelölik; az Istenhez intézett szavak arról szólnak, hogy nincs megszólítható Isten, Jézus mondatai valójában egy belső monológ részei, melynek minden egyes szava az isteni külső dimenzió tagadására irányul.

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

A névmások és tagadószók e végletesen lecsupaszított, staccatoszerű sorozatán át mondja ki Jézus, hogy élete és halála csak saját magára, csak „itt” és jelen lévő *énjére*

* Vas István fordítása.

irányul, hogy nem létezik olyan külső, transzcendens instancia, mely figyelné sorsát, vagy akár csak nevet adna neki: „*Ó, név nélküli szégyen...*” – ezzel az éppoly fájdalmas, mint definitív felkiáltással zárul a monológ. (Érdemes a HALOTTMOSÁS című vers lezárását idéznünk: „*S egy névtelen az ágyon / feküdt pőrén, tisztán, parancsot adva.*” Kálnoky László fordítása egészen kiváló, így csak a végső pontosság kedvéért jegyzem meg, hogy Rilkenél még erősebb szó szerepel: „*Gesetze*”, „*törvényeket*”).

„*Később úgy mondták: angyal jött az éjben –
Miért angyal? Jött csak az éjszaka [...]*”

A zárlat visszatér a harmadik személyű perspektívához. Csakhogy ez már olyan harmadik személy, aki a létet sem a többiekre, sem az Istenre nem irányítja, hanem csak saját – átfordított – dimenziójában, saját maga felől és saját maga felé irányulva ragadja meg. Nem jön angyal; nem jön – a szó eredeti héber értelme szerint – „cherubim”, vagyis „hírnök”, hogy az ég felé, a világ és saját megváltása felé terelje Jézus sorsát; a közönséges földi éjszaka sötétjébe vesző sors saját dimenziójában teljesül – ugyancsak bizarr kontraszt, hogy az istentagadás eltökélten köves szavai után ezt az isten nélküli földi éjszakát édes és konvencionális melankóliával írja le Rilke. Ebben a tér-időben viszont, és csakis itt, a saját tér-idejében érvényesen beteljesül Jézus sorsa:

„*Ki így imádkozik, nem látogatja
angyal, az éj nem őt segíti föl;
a magavesztőt minden hullni hagyja,
ilyen fiút vet prédául az apja
és nem fogad be semmi anyaöl.*”

A száraz staccatók és tagadások után a hangzás, a kép, a mozdulat, a mondatfűzés, az értelem – mint ahogy minden élő és élettelen – csodálatra méltó harmóniában jelenik meg, és átváltoztatják a Jézus-alakot a negativitásból azzá, ami. Mert „*ez*” („*van*”) Jézus, hogy az ő példájával szemléltessük a kétrészes kötet költőileg átváltoztatott alakjainak deiktikus alapelvét: nem Isten Fia, hanem saját valóságos, vagyis költőileg megteremtett lényegének, a teljes és sorsszerű kitaszitottságnak *orfikus alakzata*. A földön és mennyben egyaránt otthonos megváltóalak tagadása révén változik át Jézus saját – „*egyszürke*”, „*csupapap*” – terének alakzatává, és lesz tökéletesen megvalósult, létező és érvényes műalkotás.

A bibliai Jézus kétségkívül az európai képzeletvilág leguniverzálisabb figurája, hiszen megváltásának tere egyként irányul Isten és az emberiség felé. Az alak Rilke értelmezésében sem veszít univerzalitásából, de a tér irányát önmaga felé fordítja: megváltói küldetésének tagadása révén a műalkotáslet paradigmatis megtestesítőjévé változik át – *orfikus alakzata* egyszeri és univerzális, alkotója és egyszersmind alakja egy csakis önmagára vonatkozó, csakis önmagát transzcendáló, individuális és totális térnek. A biblikus elbeszéléstől előbb a hamis soliloquiumhoz, majd az öntranszcendáló alakzathoz vezető perspektívaváltások során Rilke rendkívül világos elbeszélői eszközökkel formálja meg a tér átváltozását; ugyanezek a formaelemek fellelhetők azonban a kötet egyéb verseiben is, nem utolsósorban épp azokban, melyek a képzőművészetek köréből választják modelljüket. Az *orfikus alakzat* keletkezése és létezése egyaránt kívül esik az elbeszélhetőségen, sőt a hagyományos értelemben vett vizualitáson is; a belső

és külső tér szétválasztása a limine érvényét veszti ebben a koncepcióban: minden egyes elem egyforma mértékben belső és külső, mint például a saját sorsának megtestesülésévé átváltozó Jézus számára az anyaöl egyiként emblematizálja a létezés bensőségességét és annak végleges elvesztését. Hadd utaljunk itt még röviden az ÚJ VERSEK két másik olyan darabjára, melyekben Rilke ugyanezt a mitikus-univerzális történetet *változtatja át*. Közvetlenül AZ OLAJFÁK KERTJE után a PIETÀ című vers következik. A keresztény mitológiában Jézus stigmái az abszolút isteni jelek; Rilke viszont a Jézushoz kötődő két Mária-alak egymásra csúsztatásával (a cím az anyát jelenti, utána viszont azt olvassuk, ahogy Mária Magdolna siratta a tetemet) megváltoztatja az isteni jelek (másképp: a Planctus Mariae és a Pietà-Ikon) jelentését: a stigmákból, az emberiség megváltásának jeleiből a leány (illetve anya) és a fiú immár örökre elmulasztott szerelmes éjszakájának jelei lesznek, Jézus és a két-egy Mária az elmulasztott szerelmes éjszaka blaszfémikus és obszcén jelében teljesítik be a sorsukat, és *változnak át* önnön közös létük *orfikus alakzatává*.²³ A DÁVID ÉNEKE SAUL ELŐTT című versben pedig immár nevének nevezve is megjelenik a csillagállás alakzata: az ifjú király soha nem hallott hangokat hallat, és általuk akarja „megragadni” a haldokló király sorsát, sőt testét, míg végül Dávid az lesz, aki énekel, és Saul az, akit megénekel, hogy e kettős *átváltásban* sorsuk összekapcsolódjon a csillagállás *orfikus alakzatában*: „[...] és egy göccsé forrad két szívünk most [...] lelkiünk mint egy új csillag kalandoz”.* A FELTÁMADOTT című, valamivel későbbi versében pedig a költő Mária Magdolna és a halottaiból feltámadott Jézus találkozásának már a BIBLIÁ-ban is meglehetősen erotikus színezetű epizódjához nyúl vissza, mely a SZENTÍRÁS-ban persze mindkettejük eleve elrendelt isteni szerepének megerősítésével zárul: Jézus, a Megváltó, akinek sorsa a mennybemenetel, immár végérvényesen érinthetetlen; Mária Magdolna pedig éppoly végérvényesen és visszavonhatatlanul a szerelmében megváltatott szajha, aki mindenütt megváltója dicséretét zengi majd.²⁴ A már a BIBLIÁ-ban is meglehetősen kurta tiltó mondatot – „*Ne illés engem*” – Rilke végletesen lerövidíti: „*Ne* –”. A költő ebből a tagadásból kiindulva (mely éppúgy a fiktív-transzcendens mennybemenetel tagadása is) változtatja át a történetet egy erotikus létkonstellációvá, illetve e konstelláció önnönmaga felé irányuló terévé. Rilke következetesen megszünteti a különbséget a külső és a belső tér között. Hogy a legerősebb szintagmákat idézzük: „*az ő üregében*” („*ihre*”, tehát női birtokossal!) egyszerre jelenti Mária Magdolna számára önnön szerelemre hevült testének belső terét és ama külső teret, amelyben (híven a szó tradicionális és szent jelentéséhez) a megváltó holtteste nyugszik – Jézus számára pedig ugyanez a kettősség fordítva érvényes; és az ellenponton: „*megerősödve* [hozzáértendő árnyalat: megmerevedve] *a halálban*” egyszerre jelenti Jézus számára önnön halálának testét, és Mária számára azt a testet, amelyre vágyik. (S a blaszfémia még kihívóbb, mivel Rilke egy további szent ige jelentését változtatja meg: halála után Jézus a hitüket *megerősíteni* jelent meg a tanítványainak.) És így tovább. A sokféle, reciprok *átváltásban* átváltozik az egész történet, vagyis így jut el saját igazi, belső lényegéhez: Jézus nem az emberiség megváltója, és Mária Magdolna nem a bűnbánó szajha, hanem a leány az örökké vágyódó, a feltámadt férfi az örökké elutasító – és ekként testesítik meg végérvényesen közös sorsuk *orfikus alakzatát*.

Az ARCHAIKUS APOLLÓ-TORZÓ-nak, a kötet paradigmatis darabjának uralkodó igemódja aztán már a szó szoros értelmében lehetetlenné teszi a vizuális perspektíva kialakulását. A leírás nem lép ki a conjunctivus irrealisból, jelöl annak, hogy a hiányzó

* Kosztolányi Dezső fordítása.

fejből kibomló szobor léte csak egy nem reális perspektívából szemlélhető, „különben” nem csupán inkohérens, hanem egyenesen elképzelhetetlen volna a költemény képsora.

A belső és külső világ kettősségének megszüntetése révén alkot minden egyes vers-tárgy maradéktalanul teljes univerzumot. Felépül a test – egy állat, egy növény, egy épület, egy isteni vagy emberi személy szó-teste –, és önnön lényegévé átváltozva egyúttal megteremti saját művészi létének terét. Így lesz minden egyes vers-tárgy saját transzcendenciájának teleologikus tér-alakja: *orfikus alakzat*.

„Halálából erőt merítve” – „hangja magasra csap”: míg a SZENTÍRÁS-béli epizód Jézus mennybemenetelének jövendölésével zárul, a megmerevedett halott és a síró leány obszcén-blaszfémikus konstellációja ebben a magasba csendülő hangban, Mária Magdolna hang-figurájában ér véget: az orfikus alakzattá váló átváltozás *önkéntes*. A kötet egyes darabjaiban Rilke nemcsak szemantikai és ritmikai síkon, hanem egészen a szó-képzésig nyomatékosítja az átváltozás materiális-testi brutális jellegét – például A RÓZSAKEHELY preexpresszionista kezdőképében, de idézhetnénk a LÉDA hapax legomenonját („*halsend*”: „nyakazva”) is – az épp hatyúvá változandó istenség lehetetlen erőfeszítésének megfogalmazására. És: Venus születésének szferikus leírása után a lezáró három sor hangsúlyozott durvasággal mondja el, honnan támadt a szépség istennője: „*magasra csapott még a tenger és / egy delfint vetett partra ugyanitt. / Holtan, véresen felhasítva*” (Ambrus Tibor fordítása) (VENUS SZÜLETÉSE), Orpheusz „út”-tá és Eurüdiké „gyökérré” változik át (ORPHEUS, EURYDIKE, HERMES), Saul teste hárfa, aminek húrjait Dávid meg akarja ragadni (DÁVID ÉNEKE SAUL ELŐTT), Velence, az üveges paloták városa egy halálflotta árbocaira csupaszodik (KÉSŐ ŐSZ VELENCÉBEN), és egy római szajha imádója (egy mindenestre alig követhető képtöréssel) „lant”-nak mondja önnön testét, hogy vágyának feszültségét leírja – és ezzel a verseknek csak az alapvető sémáját rekonstruáljuk, minden vers az átváltozások bonyolult rendszerét építi fel, amelyben minden fordulat és minden szó tökéletesen teleologikus és tökéletesen önkényes.

Az ÚJ VERSEK poétikájának legfőbb sajátossága abban áll, hogy a materiális létezőnek végig kell vinnie ugyan az átváltozás nagyon is erőszakos aktusát, a folyamat végén azonban mégsem tűnik el (szimbolista értelemben), és nem is mozog és változik tovább korlátlan szabadsággal (avantgardisztikus értelemben), hanem léte új megerősítést nyer, és a művi tárgyban beteljesül; látszólagos, modell-léte mitopoétikus változáson megy át, és valódi, azaz költői léte jelenvaló marad a végső *orfikus alakzatban*.²⁵ *Alakzat*, e terminus kettős értelmében, tehát nyelvi és térbeli forma; a tér a materiális létezőben, magában a szó-anyagban jön létre. Sarkítottan fogalmazva: az *új vers* nem szavakkal leírja, hanem szavakból felépíti a művi tárgyat, például a katedrális, a feltámadást vagy az archaikus Apolló-torzót, témája nem egy épület vagy egy történet vagy egy szobor, hanem egy szó-épület, egy szó-történet vagy egy szó-szobor; az átváltozásban létrehozott, szigorúan teleologikus alkotás (akár hiányszavakkal és törésszavakkal is) saját magát építi, saját szó-célja felé irányul, és saját magában transzcendál, az igazi „művi tárgy”, illetve az igazi *orfikus alakzat* maga minden egyes *új vers*.²⁶

Az ÚJ VERSEK költői világteremtésének hermetikus principiuma: a materiális létező, a térbeliség és a szó egysége a véghezvitt átváltozásban. Az elv katexochén megvalósulása a mitikus állat, a pusztán szavakból alkotott létező: AZ EGYSZARVÚ. A vers hősét „szentté” avatja a költői csodatétel: imájának szavai megtestesülnek, valószínűtlenül „valóságos” állattá változnak át.²⁷ És fordított irányban, de ugyanez történik például a kötet legelső versében. „*Mintha most ömlenék belé a dal*” (Somlyó György fordítása),

ezzel a sorral zárul a KORAI APOLLÓN című szonett: az idők kezdetén testet öltő Apolló önnön művészi lényegévé, vagyis „dallá”, szóvá változik. A változás minden egyes versben véghezvitetik, és ennek megfelelően a versek felépítése valamelyest ismétlődő. Rilke ugyan nyilvánvalóan törekedett arra, hogy az átváltozás menetét sokféleképpen variálja; könnyen felismerhető azonban egy alapvető modell, leginkább persze a szonettekben, de a többi versben is. Az első, hosszabb és gyakran szinte nehézkesen elnyújtott részben Rilke leír egy dolgot, egy állapotot, egy történést, vagyis a „modellt”; és aztán következik – a kötet legfontosabb határozószóját idézve –, „hirtelen” („plötzlich”) egy látványos, néha drámaian felgyorsított *fordulat*, és megteremtetik ama „művi tárgy”, amelynek *orfikus alakzata* az első rész minden szavának értelmét teleologikusan *átváltoztatja*, önnönmaga transzcendenciája felé irányítja.

Az elv működése különös szemléletességgel figyelhető meg A TORONY című versben, mert Rilke itt a hagyomány költői átértelmezésére használja fel a térben egyre feljebb és feljebb emelkedő építmény archetipikus képét. Magát a toposzt a költő csupán egyetlenegy, de alapvető jelentőségű mozzanatában változtatja meg: az ő tornya saját magából és saját magától épül, minden külső ráhatás, tehát emberi munka és isteni segítség nélkül. Maga az anyag változik át saját téralakzatává. A vers a kétrészes kötet egyetlen elliptikus mondatával indul: „Föld-benső”; és tizenhárom sorral alább elérkezik az ellenponthoz: „fény”. E két főnevet egyetlenegy nehézkes lassúsággal kibomló perifrázis köti össze: annak a folyamatnak direkt – hangfestő eszközeiben is szokatlanul direkt – megvalósítása, melynek során az önmagába temetkezett, nehézkes és formátlan földtömeg saját alakjában transzcendálja magát, toronnyá „emelkedik”, és saját magát toronnyá változtatva megalkotja saját fényterét. Rilke *átváltoztatja* a Bábel-toposzt, az ő verziója szerint a torony eléri az eget – jobban mondva: „az egetek” –, még ha nem az isteni egetek is, hanem csupán a sajátjait. A költemény az önmagát átváltoztató (szó)anyag perspektívájából formálja meg a folyamatot, úgy, mintha az élettelen, porózus földnek akarata volna; a materiális létező, a test és a szó egysége pedig olyan tökéletesen valósul meg itt, hogy a végső orfikus alakzat *expressis verbis* önmagában transzcendálódik: a kezdet rossz homogenitására, rejtett vagy ép-penséggel eltorzított figura etymologicájára –, „földbenső” – az immár véghezvitt *átváltozás* diadalmas, fennen ragyogó figura etymologicája adja meg a választ:

„Szinte repülni látod
az eget újra, árad fényre a fény.”

Az *orfikus alakzat* poétikája három speciális grammatikai-stilisztikai formával jellemezhető. Az első kettő a főnevesített ige, illetve a jelen idejű melléknévi igenév, melyeknek segítségével Rilke állapotként, tartósan jelenvalóként, vagyis a maga örök érvényű voltában ragadja meg a cselekvést, a történést, az *átváltozást*; funkciójuk aligha szorul további magyarázatra, hiszen talán túlságosan is nyilvánvalóan meghatározza a kettős kötetet. Elegendő, ha számos példa közül most csupán két versre utalunk: az egyik az ARCHAIKUS APOLLÓ-TORZÓ, melynek alakja a „nézés”, a „fordulás” és a „mosolygás” főnevesített igéiből alkotja meg önmagát; a másik A PARKOK című ciklus nyitó darabja, melyben a „túl” igekötővel összekapcsolt igék halmozása – tehát a (túl)emelkedés, az *átváltozás* folyamata – a jelen idejű melléknévi igenevek sorában, vagyis állapot és telosz elválaszthatatlan egységében *vitetik végbe*.

A kötet poétikájának harmadik jellegzetes grammatikai-stilisztikai formája a német

lírai nyelvben ritka figura etymologica: az önmagára irányuló, önmagában transzcendált létezés katexochén alakzata. Rilke többnyire „über”-rel helyettesíti a bevett „um” igekötőt, ezzel is még jobban kiemelve az átlényegülést, az etimologikus értelemben vett és átértelmezett, magát önmagában, saját térfigurájában beteljesítő transzcendencia (átlépés, átjutás) különös jellegét.

A költő hosszú időn keresztül alkalmazta ezt az alakzatot és kiváltképp az „über”-t mint kulcsszót más szintagmákban és figurákban is, nemegyszer talán a játékos retorika és a szferikus-neoplatonikus világértelmezés határmezsgyéjén, és néha a grammatikai értelmezhetőség határán.

Az „über” előjárószóban nem kevesebb valósul meg, mint a testi és szellemi egység, másként fogalmazva: a konkrét és absztrakt téralkotás és térelsajátítás; mert az „über” – nem úgy, mint a figura etymologica szokásos „um” szócskája – egyesíti magában a túlemelkedés aktusát és annak beteljesülését. A szó a kettős jelentés metszéspontján áll, ami alkalmassá teszi arra, hogy a szintagmákat determinálja. Rilke teljesen nyilvánvaló *önkéntessel* kapcsol össze főneveket és igéket az „über” szócska segítségével, hogy e komplex jelentéssel terhelje meg őket: a szó egyesíti magában a valahova irányulást és a már elért állapot mozzanatát – mintegy ikonikus jele a figura transfigurans és figura transfigurata egységének. Ez az alkímia motívumának elsődleges jelentése is, amint azt Rilke több ízben felhasználja a kötetben (A KURTIZÁN, AZ ALKIMISTA és talán még AZ ARANY): az alkímia az a folyamat, melyben megvalósul az egység, melyben az anyag önmagából kiindulva magasabb rendű alakba transzfigurálja, változtatja át önmagát.

A figura etymologica ebben az alkimisztikus értelemben azt az alapvetet emblematizálja, mely szerint az alkotás terét mind az *átváltozásban*, mind a már *átváltoztatott létezőben* kell egyaránt megragadni. Egy példával: a delfincsapat változékony térbeli alakzata gomolygó mozgásban, illetve egy, ismét csak rejtett, ám ezúttal pozitív figura etymologicában jön létre. „*Feltűnt egy gomolygó csapat*” (DELFINÉK). (A német sorban a kép sokkal inkább „*le van írva*”, de annyira szokatlan, hogy alig lefordítható: „*Eine Schar kam, die sich überschlug.*”) A költemény egyszerre alkotja meg a folyamatot és annak lezáró, egyetemes érvényű telosz-alakját. Ritkán jellemeznek grammatikai-stilisztikai jegyek ilyen pontosan egy költői – még hozzá modern – alakzatot, mint e három domináns figura (a főnevesített ige, a jelen idejű melléknévi igenév és a figura etymologica) újabb bizonyítékát szolgáltatva a kötet és az egyes darabok egyaránt következetesen teleologikus kompozíciójának, de persze egy *önkéntes*, vagyis öntranszcendáló teleológia értelmében.

Poétikai kategóriákban fogalmazva: mikor Rilke a látszólagos világ, illetve e világ materiális-nyelvi szubsztanciájának és vallási, illetve művészi tradíciókban hagyományozott külső transzcendenciájának ellenében („*hogy már nem fog semmit át*”;* „*Nem ismerhettük*”;** „*Ne –*”) az egyes, költőileg megalkotandó létezőbe, a „művi-tárgyba” helyezi a teret, a dimenziót és a perspektívát, akkor épp ezt az átváltozást teszi meg *új verse* egyetlen témájának, egyedüli teloszának. Így jön létre a tökéletesen teleologikus, individuális, önkéntes, ám egyszersmind egyetemes érvényű szó-tér-alak, mely kizárólag önmagára, a maga lényegére irányul, és saját magában transzcendálja magát – „*ez*” („*van*”) az orfikus alakzat.

* Eörsi István fordítása.

** Tóth Árpád fordítása.

Jegyzetek

1. A tanulmány egy Rilke-monográfia egyik fejezetének erősen rövidített változata. Többé-kevésbé azonos szöveggel jelent meg a *Zeitschrift für Germanistik* 1993/3. számában; az érdeklődő olvasó ott sokkal bővebb bibliográfiát talál. A *Holmi* jellegére való tekintettel a Rilkétől idézett szavak és fordulatok lelőhelyét nem adtam meg mindenütt, csak a mű címét jelzem. A kurzívval írt szavak Rilke lírájának vagy meditációjának gyakran visszatérő kulcsszavai. Az „alakzat” szó a német „Figur”-t hivatott visszaadni, lévén, hogy mindkettő egyszerre jelent térbeli (szobrászati) és nyelvi (szóbeli) alkotást.

2. Pierre Francastel: EGY PLASZTIKAI TÉR LEROMBOLÁSA. (In: MŰVÉSZET ÉS TÁRSADALOM. Bp., 1972. 477. o. ÉTUDES DE SOCIOLOGIE DE L'ART. Paris, 1970. 191–252. o.)

3. „Wendung”. Rilke költészetének szintén az egyik kulcsszava, és éppúgy kettős dimenziójú, mint a „Figur”: egyszerre jelenti a térbeli megfordulást és a nyelvi fordulatot.

4. A könyv egy másik fejezetében visszatérek a vers elemzésére. Itt csak annyit: a párducot Rilke állateszménye ellentétének, az ő (már 1906-ban leírt és a regényben nagy súllyal megismételt) „Nicht-Gesicht” szavának értelmében nem-állatnak tekintem, mégpedig azért, mert nem változik át (az érdeklődők figyelmébe: a vers ugyanannak a szónak két homonim verziójával kezdődik és végződik: Sein/sein, és kb. a geometrikus középpontjában az „üres közép” szintagma áll), hanem, megfosztva saját „kép”-étől és saját „világ”-ától, örökké a ketretrét foglya marad, de annyira, hogy nem is ő mozog a rácsok előtt, hanem a rácsok mozognak a tekintete előtt.

5. Vö. MALTE LAURIDS BRIGGE FELJEGYZÉSEI. Görgey Gábor fordítása.

6. „Oroszország volt a döntő”, áll egy 1926. III. 17-én kelt levélben. A „saját” szó ugyancsak Oroszországra vonatkoztatva nyeri el legfontosabb jelentését: „*Odafordulni ahhoz, ami legsajátabb sajátunk.*” (Interjú, 1924.) A „feladat” szóval sok helyütt találkozunk, itt elegendő az ELSŐ ELÉGIA harmincadik sorára utalnunk. „*Újratanulunk minden dimenziót*”, jegyzi fel naplójában Rilke 1900-ban, második oroszországi utazása során.

7. A kifejezés 1907-ből, Rilke Rodin-könyvének második – immár meglehetősen kritikus

szemléletű – kiegészítéséből származik: „*Mert ennek az időnek belső állapota formátlan, megfoghatatlan: folyik.*”

8. AZ UTOLSÓ ÍTÉLET. Vajda Endre fordítása.

9. A szónak („*eigenmächtig*”) rendkívüli jelentőséget tulajdonítok, épp abban az ellentmondásos értelemben, ahogy Rilke AZ ÁHÍTAT KÖNYVÉ-ben, illetve a TÖRTÉNETEK A JÓISTENRŐL című kötetben használja. „*Nem festhetünk le téged önkényesen*”, így egyértelműen a szerzetes. „*Nem találom helyesnek a vallásos, kiváltképp a bibliai motívumok szabad és önkényes alkalmazását*”, kommentálja egy hős az elbeszélést. Csakhogy ez a hős buta, és megjegyzésével éppen igazolja az elbeszélést, amelyben az Isten igencsak önkényesen (egy önállóan cselekvő kéz metonímiájában) jelenített meg.

10. Másutt megkísérletem már rámutatni George és Hofmannsthal következetesen elutasító magatartásának okaira. Hadd utaljak itt a probléma egy másik vonatkozására. Szembetűnő, hogy a modernitás két kiváló német teoretikusa, Adorno és Benjamin ugyancsak meglehetősen ridegen szemléli Rilke életművét, mi több, nevét is alig említik.

11. In: CHOIX DE POÉSIES. Paris, 1976. 38. o. Prózai fordításban: „*Te akibe a világ álma be van zárva / Jó nyugalom és hosszú gyönyörök földje / Melynek sötét és érdes szívet mély cédrusok és édesgyökér illatosítják át / Te vagy a fenséges urna melyben csoportba rendeződnek az idők.*”

12. Paul Valéry: BAINÉE. In: OEUVRES... 1. köt. Paris, 1957. 78. o. Prózai fordításban: „*Bontsd ki a szépséget a rózsával és szürd türe! / Aból a tükörből kilépve, amelyben ékszerai áznak, / Bizarr tört fények, kemény csokruk ostorozza / A szelid hullámok póré szavainak kiszolgáltatót fület.*”

13. Sokatmondó az a tény is, hogy Rilke – mint kortársak emlékezéseiből tudjuk – oroszországi útjain vajmi kevés érdeklődést tanúsított az orosz szimbolizmus lírája iránt.

14. 1923. június 1., Sizzo grófnőnek. A két központi szó: „*Anspielung*” – „*ausgeschrieben*”.

15. A fogalom értelmezéséhez l. René Wellek: THE TERM AND CONCEPT OF SYMBOLISM IN LITERARY HISTORY. In: DISCRIMINATIONS: FURTHER CONCEPTS OF CRITICISM. New Haven, 1970. 90–121. o.

16. Guillaume Apollinaire: LA CHANSON DU MAL-AIMÉ. Vas István fordításában: „*Tejút te tiündöklő testvére / Kanaán patakjainak / Szerelmes*

nők fehér testének / Holt úszók követjük utad / Ködök felé csillagos égen."

17. Walter Benjamin: A MÁSODIK CSÁSZÁRSÁG PÁRIZSA BAUDELAIRE-NÉL. In: ANGELUS NOVUS. Bp., 1980.

18. Hans Robert Jauss épp a hagyományos felépítésnek ebben a visszajára fordításában látja Baudelaire lirájának döntő újdonságát. Vö. ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG UND LITERARISCHE HERMENEUTIK. 1., München, 1977. 295–343. o.

19. Franyó Zoltán fordítása értelmileg nagyon hozzávetőleges, és bajosan érthető meg belőle a versben véghezvitt átváltozás. „Verneiner” nem „híttelen érv”, hanem maga a Sátán. Vele szemben idéztetik meg „a mosolygó angyal”, aki viszont (egész másként, mint ahogy a magyar változat felette bágyadt és elmosódó point-jában) semmiképpen nem azért tökéletes, mert óvja a tábláját, „míg az éj ledől”, hanem mert napóráját még az éj idejébe is beletartja, vagyis a napórával minden időket mérni tud. Mint hajdani magyar irodalomtörténész hozzáfűzöm a hipotetikus kérdést, nem ez a kép ihlette-e József Attila TÉLI ÉJSZAKÁ-jának ugyancsak rejtélyes befejezését? Annyi biztos, hogy a feltételezés filológiaiilag nem abszurd, lévén, hogy József Attila egy másik híres képe – egy rokon értelmű árnyalat eltéréssel – az ÚJ VERSEK egyik sorának szó szerinti fordítása: „und in sich gebunden wie ein Kranz” – így a SANKT SEBASTIAN című versben, „magával kötve mint a kéve” – így a HAZÁM harmadik szonettjében.

20. A MALTE-regény ugyanakkor negatív jelentéssel használja ugyanezt a szót. Az apa azt mondja a halálosan beteg anyáról: „Nagyon eltorzult” („entstellt”).

21. Az egyetlen valódi kivétel talán az ISTEN A KÖZÉPKORBAN.

22. Levél Lotte Hepnerhez, 1915. XI. 8.

23. Nemes Nagy Ágnes fordításának zárósora félrevezető: „Mily képtelen halunk meg mind a ketten.” Azt mondhatni, hogy az ellenkező szó lett volna pontos: mily képesen halunk meg mind a ketten. Mivel azonban az aránylag kevés számú idézet közül immár harmadszor vélem szükségesnek helyreigazítani a fordítást, okvetlenül hozzáfűzöm a következőket: semmiképpen sem kívánnék abba a látszatba keveredni, hogy valamiféle professzorális fölényel osztályozom és javítgatom ihletett köl-

tők munkáját; és legkevésbé Nemes Nagy Ágnessel szemben, akinek, mint sok mindenki más, én is az elhatározó Rilke-olvasmányokat köszönhetem, fordításainak alapelveit és eredményeit mai napig is jelentékeny részben érvényesnek tartom. De kétségtelen, hogy az utolsó tizenöt-húsz évben a Rilke-szövegkiadások és -értelmezések hatalmas anyagot hoztak felszínre, amelyek Rilke ugyancsak sajátos poétikai koncepcióját világosabbá teszik; és mivel Rilke (miként ezt megint csak Nemes Nagy Ágnes hangsúlyozta mindig) az ÚJ VERSEK-től kezdve egészen rendkívüli mértékben pontos költő, minden szónak, sőt néha minden hangnak jelentése van, természetes, hogy még a kevésbé régi fordítások egyes megoldásai is tévesnek bizonyulnak.

24. JÁNOS 20, 17–20. A jelenet leírása során a BIBLIA is a lehető legtovább igyekszik megőrizni a kétértelműséget. Míg Mária és Mária Magdolna nevét a szöveg különben gondosan megkülönbözteti, itt sokáig úgy vélheti az olvasó, hogy az anya kereste fel a barlangot, és csak Jézus megszólalása után válik végre világossá, kihez is intézte voltaképpen szavait.

25. A „mitopoétikus” átváltozás fogalmát Hans-Georg Gadamer vezette be a Rilke-kutatásba. Vö. MYTHOPOETISCHE UMKEHR IN RILKES „DUINESER ELEGIEN”. In: KLEINE SCHRIFTEN. 2. Tübingen, 1976. 194–209. o. Ezt a kifejezést általában véve is a Rilke-kutatás legfontosabb terminusának tartom.

26. Az ARCHAİKUS APOLLÓ-TORZÓ című vers példájával: a szöveg egy szobrot ír le, vagyis egy szó-szobrot alkot, és minden szó-vonala és szó-helye a hiányzó fej felé irányul. Az alkotás végül a töredék (paradox) tökéletességében teljeseedik be, ezért fontos, hogy tökéletes rímei: Bug – Drehen – gehen – trug – kurz – Sturz anagrammatikusan a „Bruch” (törés) szót rejtik, míg aztán az addig különösen könnyen ívelő szintaxis az utolsó terzinában brutálisan megtörik – és a szöveg épp a törés helyén mondja ki a műalkotás univerzális érvényét, azt, hogy mindenki, aki csak kapcsolatba kerül vele, az ő törvénye szerint fog élni: a világ poétikai vagy semmilyen. (NB.: Hofmannsthal elképedt felháborodással ítélte el Rilke „dilettantizmusát” az utolsó terzina lezáró fordulatában.)

27. „Valóságosabbnak lenni a valóságnál”, írja Rilke egy 1903. XI. 13-án Lou Andreas-Saloméhez intézett levelében.