

volt ez a szempár, dühtől villogó,  
 ha valaki, akárki merészelt ellentmondani  
 neki, istennő sarjának; pocsolyaszín  
 rideg volt, tompa, fénytelen, mikor  
 az ellenség húsába vágta fegyverét,  
 s a mohó, ragadozó fényeket, mikor  
 meglátta esedékes kedvesét, a szép farú fiút,  
 s a hideg gúnyt, ahogy figyelve érveim,  
 készült lecsapni rám, no persze szóval,  
 s végigmustrálta kissé görbe lábaim –  
 s most enyém az a megtiszteltetés, bizony,  
 hogy én mutathatom be halotti torán  
 az áldozatot, azt a szép bikát, amit most  
 vezet elém szarvát markolva két óriás vitéz,  
 s karnyújtásnyira, így illik, megállanak,  
 s a szép bika fejét emelve rám néz,  
 szemében rettenet, iszony, könyörgés – istenek,  
 Akhillesz szemei;  
 villan a bárd, homloka kettényílik, s lerogy  
 a földre. Mestermunka volt.

Pór Péter

## BEVEZETÉS RILKE OLVASÁSÁBA<sup>1</sup>

Györffy Miklós fordítása

Rilke Spanyolország-élményéről szóló könyvében Jaime Alemparte meggyőző formulát írt le: „*Rilke nehéz, de pontos költő.*”<sup>2</sup> E formula általános értelmét, úgy vélem, nem lehet eléggé nagyra értékelni: egy alapvetően fontos, de önmagában véve korlátozott anyag kifejtésével és magyarázatával Alemparte azt az alapvető ambivalenciát ragadta meg, amely meghatározza Rilke szövegeinek ihletét, illetve olvasását, a korai költeményektől, amelyekben még nagyon homályosan törekedett arra, hogy eltávolodjék az „elhasznált” nyelv „elhasznált” kijelentéseitől (6/560.), a kései költeményekig, amelyekben szibillai és töredékes nyelven szibillai és töredékes kijelentésekig jutott el. De ennél még többet is kell mondanunk: Rilke tudatosan törekedett arra, hogy a szövegei ilyen ambivalens érvénnyel szólaljanak meg; és éppen azokban az esztendőkből, amikor szavakból és írásjelekből egyre merészebben absztrakt, „feltétlen” kompozíciókat alkotott, újra meg újra látványosan hirdette, miszerint azok ezoterikája egyben „nehéz”, esetleg „súlyosan szexuális” *feltételezettségű*,<sup>3</sup> és hogy meg lehet és meg is kell fejteni őket. Így 1914 februárjában, tehát négy hónappal a WENDUNG (FORDULAT) (3/82.) című vers megírása előtt, az „*egyiptomi tárgyak*” láttán felfedezte, hogy egy jelenség, egy

alakzat egyszerre lehet tökéletesen „titokzatos” és tökéletesen „nyílt”, egyik levelében ezt a „titok csupasz megjelenítésének” nevezte, s ezzel az antinómiával egyszersmind mindjárt a „természet”, valamint a „szó” elvét is meg akarta fejteni: „*És talán minden fallikus dolog (mennyire megsejtettem ezt Karnakban, elgondolni még képtelen voltam) csak az emberi titkos-otthonos szféra kibontakozása a nyílt-titokzatos természet fogalmához hasonlóan. Az egyiptomi istenek mosolyára nem is tudok emlékezni anélkül, hogy ne jutna eszembe ez a szó: »virágpor«.*”<sup>4</sup>

Vajon Rilke nem ugyanerre az antinómikus elvre gondolt-e, amikor az ELÉGIÁK-hoz írt levélkommentárjában, az „egyiptomi halottkultuszra” utalva, a részben kiemelve szedett félmondatot írta: „*ahogy saját sorsunk egyszerre mind jelenvalóbb és mind láthatatlanabb lesz bennünk.*”<sup>5</sup> A SZONETTEK ORPHEUSZHOZ kettős ciklusát, amely nagyjából nyolc évvel az egyiptomi Karnak-élményről szóló levél után keletkezett, teljes mértékben ez az elv járja át, egyes költemények vagy sorok erotikus vagy keleti vonatkozásaikkal utalnak is az eredeti felfedezésre; és az egyik szonettben (I/13.), amelyben Rilke a „szavak” és „dolgoz” (itt: „*alma, körte és banán*”) tökéletes egymásba olvadását („*folyását*”) „*sűrítette szavakba*”, az utolsó tercettben, ahol ujjongva énekl meg létüket, az „*át-tetsző*” (*transparent*) és a „*kétértelmű*” (*doppeldeutig*) szavakat közvetlenül egymás mellé helyezi.<sup>6</sup> Önkommentárjaiban, amelyeket a következő évben írt kettős ciklusához, inspirációjának ezt az antinómikus jellegét tételszerűen is leszögezte. A SZONETTEK ORPHEUSZHOZ-ban, olvasható az első levélben: „*sok minden található, amit Schuler is elismert volna; sőt ki tudja, hogy bizonyos dolgok ilyen egyszerre nyílt és titkos kimondása nem a vele való érintkezésből ered-e nálam.*”<sup>7</sup>

És néhány héttel később, a „*költemény itt-létének*” magyarázatául: „*Azt hiszem, a Szonettek Orpheuszhozban egyetlen költemény sem mond semmit, ami ne volna teljesen kiírva benne, igaz, gyakran a legrejtettebb nevén nevezve.*”<sup>8</sup>

Állítsunk ezek mellé az önmeghatározások mellé három másikat, amelyekben költők művészi pályájuk indulásakor, csúcán és végén meghatározták a költői mű ihletéről vallott eszményüket.

Az első Gérard de Nervaltól származik, attól a költőtől, aki az európai költészetben elsőnek fordult a merőben képileg strukturált ábrázolás felé. Tudomásom szerint Rilke sehol nem említette a nevét, költeményeit azonban, elsősorban a CHIMÈRES-szoneteket, nálán némelyik prózai szövegét is okvetlenül ismernie kellett. Egy nyílt levelében Nerval kijelentette, hogy verseinek pontos értelmezése ellentmond megalkotásuk alapelvének: „*Nem sokkal homályosabbak, mint Hegel metafizikája vagy Swedenborg Mémorable-jai, és minden bájukat elveszítenék, ha megmagyaráznánk őket, ha a magyarázat egyáltalán lehetséges volna – ismerje el legalább a kifejezőmód érdemét.*”<sup>9</sup>

Ennek az alapelvnek a szellemében olyan lírai költeményeket, különösképp szoneteket alkotott, amelyekben minden kijelentés, sőt minden név egyazon szemantikai aktusban állítja és visszavonja a referenciáját. Az életmű leghíresebb rímének példájával szólva még saját Orpheusz-identitását is úgy állítja a költő, hogy a szó testében magában szakítja szét az alakzatot, a „*la lyre d'Orphée*” („*Orfeusz lantja*”) képre a befejezésben a fájdalom képe válaszol ezzel a megcsonkított névvel: „*Les cris de la fée*”<sup>10</sup> (olvasd: *Or-phée/fée*) („*A tündér kiáltásai*”).

A második kijelentés Mallarmétól származik, attól a költőtől, aki mind költészetben, mind elméleti írásaiban rigorózus szimbolista poétikát vitt tökélyre. Rilke jól ismerte verseit (négyet le is fordított közülük) és valószínűleg a nem lírai munkásságából egyet-mást szintén, Mallarmé hatott is rá jelentékeny mértékben (bár, mint ebből

a példából is kiderül, poétikája mélyrehatóbban és következetesebben különbözik példaképétől, mint ahogy általában feltételezik). Egyik leggyakrabban idézett kijelentésében Mallarmé mindennemű megnevezést elítélt, mint eredendően apoéitikus aktust, és a költészeti ideált a mindenkori megsejtendő jelentésben jelölte meg. „Megnevezni egy tárgyat, azt jelenti, hogy a költemény élvezetének háromnegyed részét tönkretesszük, ugyanis az abból áll, hogy az ember fokról fokra ismer rá: sejtetni, íme, ez az álmunk.”<sup>11</sup>

Eszménye szellemében olyan költeményeket alkotott, amelyekben a szavak és mondatok az egyik korai mű kulcskifejezéseivel szólva egyre tovább „reflektált” és „perpetuált”<sup>12</sup> elrendezése plurális és mindig *megsejtendő* jelentések szigorú, de megragadhatatlan rendszerét jelöli; úgyhogy a rendszer és benne minden szó-jel egyben saját tagadását is jelenti. Hogy megint egy híres rímre hivatkozzunk: a „Cygne” (‘hattyú’) főnév, amely egy szonettet zár le, az „assigne” (‘jelöl’) igére válaszol, de beleértendő ebbe saját alakjának tagadása is az ’a-cygne’ (‘nem hattyú’) homofón szóban, a hattyú önnönmaga negatív alakját jelöli.<sup>13</sup>

A harmadik kijelentés Apollinaire-től származik. Rilke valószínűleg nem ismerte a költeményeit (ami eléggé meglepő, hiszen sokat olvasott franciául, s például Proust nagyságát az első kötet megjelenésétől kezdve felismerte), mindamelllett érdekes lehetne a két költő szisztematikus összehasonlítása, mivel gyakran ugyanazokra a kérdésekre és problémákra reagáltak – igaz, szisztematikus eltérő válaszokkal és megoldásokkal.<sup>14</sup> A L’ESPRIT NOUVEAU ET LES POÈTES (AZ ÚJ SZELLEMEK ÉS A KÖLTŐK) című, nolens volens végrendelet-érvényűvé vált előadásában Apollinaire a lírai modernséget úgy határozta meg, hogy az szakadatlanul elutasítja valamely alakzat megszilárdulását, folytonosan kihívja az „embereket” az „új kombinációk” („nouvelles combinaisons”) „örökös változásával” („éternel devenir”): „De az új létezik akkor is, ha nem fejlődés. A meglepetésben rejlik. És az új szellem is a meglepetésben rejlik. Ez benne a lelegeleveníbb, a legújabb. A meglepetés az új legfőbb hajtóereje. Az új szellem a meglepetés által, a meglepetésnek tulajdonított fontosság által különbözik minden korábbi művészi és irodalmi mozgalmától.”<sup>15</sup>

E programszerű kihívás jegyében Apollinaire olyan költeményeket hozott létre, amelyekben minden jelenség és minden szó egyformán lesz a szöveg „igaz” és „hamis” eleme, és mind önmaguk egy „másik”, megint csak „hamis”-”igaz” változatára utalnak,<sup>16</sup> a nagy ÉGÖV-kompozíció provokatív példáját idézve: még maga a Megváltó is önnön alakja további változatait – „des Christ d’une autre forme et d’une autre croyance” („Egy másik hit s másféle forma Krisztusai ők”)<sup>17</sup> – hivatott megidézni. A költői alkotásnak ebben a lezárhatatlan mozgalmasságában, „folytonos megújulásában” („perpétuel renouvellement”) érvényét veszti minden szemantikai, később (a KALIGRAMMÁK-ban és a beszélgető versekben) minden szemiotikai bizonyosság is; munkássága bizonyos pontjain Apollinaire nemcsak a „szürrealizmus” terminusát, de a képalkotását is előlegezte.<sup>18</sup>

Mint ismeretes, költői keresése folyamán Rilke nem kevésbé következetesen járt el, mint a modernségnek ezek a megalapítói és törvényhozói. Hogy csak két, különösen sokatmondó példát említsünk: radikális nyelv- és világteremtésében, amint nyelv- és világrombolásában is Celan, mint maga is elismerte, Rilke lírai alakzataihoz kapcsolódott; és regényében Rilke olyan merész struktúrát valósított meg, hogy azt igazán csak az utóbbi időben, a beckett-i szarkasztikus nihilizmus ismeretében érthetjük meg.<sup>19</sup> De éppen azért, mert célképzeteit mindig, egyik kedvenc szavával szólva, a „végletig”<sup>20</sup> („Äußerste”) vitte, következetesen antinómikus „viselkedésének” (a „Verhalten” szó ket-tős, közkeletű és etimológiai értelmében, ahogy használni szerette, amikor is egyszerre jelent ’magatartást’ és ’távoltartást’) a vele rokon költők kijelentéseivel szemben elvi értéke van: szavaival sem titokzatos-ezoterikus hatású effektusokat (mint Nerval),

sem kabbalisztikus-meghatározhatatlan hatású effektusokat (mint Mallarmé) nem akart kelteni, ahogy nem törekedett arra sem, hogy örök mozgásban megszüntesse vagy akár szétrobbantsa a jelenségek időbeli állandóságának bárminő lehetőségét (mint Apollinaire). Kitartott ezzel szemben mindennemű nyelvi alakzat felismerhető jelentésének elve mellett, még a furcsa módon alkalmazott írásjeleinek (kétsornyi gondolatjel, hat pont, kettőspont a mondat elején) is referenciát szánt – nem véletlenül lehet költeményeiből a klasszikus minta szerint számos végérvényesnek ható mondást idézni, mint: „*O HERR, gib jedem seinen eignen Tod.*” („Saját halálát add meg, Istenem, mindenkinek.” – Nemes Nagy Ágnes fordítása); „*Du mußt dein Leben ändern.*” („Változtasd meg élted.” – Tóth Árpád fordítása); „*Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles.*” („Győzést ki említ? Minden csak kitartás.” – Jékely Zoltán fordítása); „*Denn des Anschauens, siehe, ist eine Grenze.*” („Mert határolt, látod a nézés” – Szabó Ede fordítása); „*Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen.*” („Sehol se lesz világ, kedves, csak belül.”); „*Alles Völlendete fällt / heim zum Uralten.*” („A Teljes hullani vágy / óshona várja.” – Szabó Ede fordítása). Mégis egyszerűsmind minden lírai és lírán kívüli alkalommal szenvedélyesen hangoztatta, hogy ez a jelentés „kimondhatatlan”, „leírhatatlan”, „ineffábilis”; és egyre tágitotta a kört, amelyben új jelentéseket keresett. Első saját költői rendszere egy szerzetes-én monológja, aki az egész univerzumot valamiféle művész-Isten nevében alkotja meg; legvégül pedig olyan személytelen konstellációkat hozott létre, amelyekben még a lírai teremtés fél-istene is önnön demiurgoszi hivatásának jeleként jelenik meg. Útja olyannyira a „sajátja” (hogy megint egyik kedvenc melléknevét idézzük: „*eigen*”), hogy egyszeri nagyságában sem igen számíthatott törvényhozónak.

E „nehéz, de pontos” jelentések közül az első, de valójában mindent meghatározó a költő eszménye.

Nézzük először ugyanannak a három másik költőnek egy-egy rövid önmeghatározását. Gérard de Nerval önmagában az ezoterikus, sok-egy szellem megtestesülését kívánta látni, így mivel például gyermekkorában állítólag (a franciát beleszámítva) éppen hét nyelven tudott, ezért hét-egy énazonossággal rendelkezett: „*Egyszerre tanultam olaszul, görögül és latinul, németül, arabul és perzsául.*”<sup>21</sup>

Mallarmé a megvilágosodásáról szóló levelében önmagát énje felfüggesztésével az abszolút KÖNYV abszolút szellemeként határozta meg (annak megírására akarta következő húsz esztendejét fordítani, ámde, amint ez nem is történhetett másként, csupán kezdeményekig, valamint tipográfiai és aritmetikus gondolatokig jutott el): „*Tudatni akarom veled, hogy most személytelen vagyok, és többé nem az a Stéphane, akít te ismertél – hanem a Szellemi Univerzum képessége arra, hogy lássa és megváltoztassa saját magát azon keresztül, aki én voltam.*”<sup>22</sup>

Apollinaire a fent említett előadásában hirdette meg modern költőeszményét: a költő eszerint olyan mitikusan kielégíthetetlen szellem, akinek mindenütt jelen kell lennie a modern világ jelenségeinek, tereinek és időinek sokféleségében: „*[A költők] egy soha nem hallottan hatalmas kiterjedésű zenekar karmesterei: az egész világ a rendelkezésükre áll minden zajával és minden jelenségével; az emberi gondolkodás és az emberi nyelv, az ének, a tánc, minden művészet és minden áldozati szertartás, még annál is több, mint amennyit Morgane a Gibel-hegyen felidézett, hogy megalkossák a jövő meglátott és meghallott könyvét.*”<sup>23</sup>

Hogy Rilke ismerte-e ezeket a szövegeket, szinte mindegy. Az általános tendenciákat (beleértve az induló avantgarde-ot) ismerte; és a hozzájuk való antinómikus viszonya alapján határozta meg „saját” költőeszményét. Ennek az eszménynek a „saját” magvát néha látványos fordulatai közepette is mindvégig megőrizte (még a végleteken absztrahált kései költeményekben is alig található olyan motívum, amelynek ere-

dete ne a kezdetek híg lírájához nyúlna vissza); viszont az idők folyamán egyre egyénibben, egyre inkább „önhatalmúan” elgondolt értelmet kölcsönzött neki.

Pályájának kezdetétől a tökéletesen alkotások során át az utolsó időszakig, amikor líráját mintegy a tökéletesség eszméjén túl teremtette meg, tisztában volt kora művészetellenességével, de mégis szinte vallásos áhítattal hitt a költői hivatásban: „*Hagyunk kell minden benyomást, egy érzés minden csíráját egészen önmagában, a homályban, a ki-mondhatatlanban, az öntudatlanban, a saját értelmünk számára elérhetetlenben beteljesedni, s mély alázattal és türelemmel kell várnunk egy-egy új világosság élethehozásának órájára: egyedül ez nevezhető művészi életnek, a megértésben és az alkotásban egyaránt.*”<sup>24</sup>

Ilyen tanácsokkal látott el egy ifjú költőt azokban az években, amikor saját lírája még aligha jogosította fel ilyen fennren szárnyaló szavakra; különben ennek az utólag híressé vált levélsorozatnak egy másik pontján a „*védekezés és megvetés*” szavakat is leírta az „*életre*” vonatkozólag.<sup>25</sup> Pályafutása végén a tudatosan a kora ellenében vagy a kor fölött kidolgozott hitvallást saját bevezető műve példáján ismételte meg, és leplezetlenül demiurgoszi jelentést tulajdonított neki: „*Az életre keltett, az átélt, a rólunk is tudó dolgok a végük felé közelednek, és már nem pótolhatók. A Földnek nincs más kibúvója, mint hogy láthatatlanná váljék [...] egyedül bennünk magunkban mehet végbe a láthatónak ez az intim és tartós átváltozása láthatatlanságba, a láthatóságtól és foghatóságtól többé már nem függésbe...*”<sup>26</sup>

Így tehát e furcsamód félig komor, félig ujjongó hangnemű levélrészletben ciklikus műve profetikus értelméről (amelyről egyébként, megint csak a klasszikus mintához közel, itt még úgy vélekedik, mint amit jól artikulált, fogalmi mondatokban össze lehet foglalni).

„*A legvégsőig ragadtatott magányban [...] Muzot azonban, minden másnál nagyobb felszólító erővel, csak a teljesítményt engedte meg, az elrugázkodást, függőlegesen a nyitottságba, az egész Föld mennybemenetelét bennem magamban...*”<sup>27</sup>

Így egy másik levélben, néhány hónappal később. E levél folytatásában megint az ELÉGIÁK-at említi, de a formula sokkal inkább a ciklusok utáni lírát írja le: Rilke abban jelöli ki most meg csak igazán profetikusán értendő költői megbízatását, hogy a kozmikus végtelenség magányos és befejezhetetlen sok-egy alakzatát hozza létre; a mondat nem is valamilyen posztklasszikus meghatározásra emlékeztet, hanem inkább a modernül újjáélesztett orphizmus rejtelmes kinyilatkoztatására.

E szenvedélyes hit konkrét vagy éppenséggel „saját” értelmét mindenesetre sokkal nehezebb megragadni, mindenekelőtt azért, mert Rilke fogalomkincse nemcsak következetes volt, hanem diffúz is. Leginkább ahhoz a romantikus színezetű felfogáshoz kapcsolható, amely szerint a költő (a „*hierophant*”, ahogy Shelley, a „*poétikus szellem*”, ahogy Hölderlin, a „*transzcendentális orvos*”, ahogy Novalis nevezte) az a kiváltságos lény, aki a kozmoszba írt isteni jeleket ki tudja olvasni, illetve aki e jelek alapján az emberi sors törvényeit és összefüggéseit hirdetni képes. A fentebb összehasonlításul megidézett három modern költőhöz hasonlóan, akik a maguk más-más modernizált változatában orpheuszi hatalmat tulajdonítottak maguknak, Rilke is ennek a hagyománynak az örököse volt. De e hagyomány kollektív-isteni vetületét (még ha az csak szigorúan korlátozott ezoterikus tudást fogott is át, mint Nervalnál) soha nem fogadta el, a saját korát primeren Istentől megfosztottnak és művészetellenesnek tudta, és még arra is hajlott, hogy ezt a felismerését a korábbi időkre is kiterjessze. Néhány kivételt megengedett: talán a JELENÉSEK KÖNYVÉ-t, amint azt regényében meg is idézi, és kétségkívül Hölderlin verseit, aki a FÜNF GEDICHTE (ÖT ÉNEK) című háborús verssorozatra és benne a „*Vége egy Isten*” mondatra ihlette (3/87.). Ő maga azonban minduntalan hangoz-

tatta, hogy ezek kivételek, ahogy a sorozathoz fűzött hatodik vers, az AN HÖLDERLIN (HÖLDERLINHEZ) is ezzel a kijelentéssel kezdődik: „*Elidőzni a meghitt dolgokon, az sem / adatott minékünk*” (3/93., Vas István fordítása); és különben is mindig átérezte a művészi alkotás történelmi, történelem feletti korlátozottságát, különösképpen a magáét. Hogy csak egy példát említsünk: az egészen fiatalkori FIRENZEI NAPLÓ-ban, amelyet mindenestül a műalkotások keresésének, jobban mondva a lehetőségük iránti vágynak szentelt, Botticelli alakjai szépségében Savonarola „*görcsét és harcát*”<sup>28</sup> is felfedezte. „Önhatalmúlag”<sup>29</sup> tette sajátjává az alkotóművész uralkodó (ön)ideálját: sem nem állította teljesen (hogy aztán például a világ játékos feltárása és végtelen számú szimultaneitása felé továbbítsa), sem el nem utasította teljesen; hanem ugyanolyan túlzón állította, mint amilyen makacsul elutasította, és pályája minden „fordulatában” újra észlelte, illetve újra teremtette ezt a feszültséget; ezért törekedett arra, hogy költői kifejezőmódja se „nyílt”, se „titokzatos” ne legyen, hanem „nyílt és titokzatos”. Szándékát jól le lehet írni a stílustörténet kategóriáival: Rilke a mindenható ihletésű, romantikus-szimbolista alkotó (mindenesetre nagyon is korhoz kötött) ideáljának e világi és túlvilági határait akarta átlépni kifejezőmódjával. Rudolf Kassner, pályájának kivált-ságos helyzetű megfigyelője, éles szemmel meglátta azonban e törekvés igazi, radikális indítékát: „*Rilke egyvalamit akart a költészettel: legyőzni a költészetet, túljutni rajta*”:<sup>30</sup> ezt arról az életről és arról a műről állapította meg, amely leginkább a (csaknem) lehetetlenné vált abszolút művészi alkotás megvalósulásának számít.

Ebben a törekvésében Rilke a művészet-vallás eszményének merőben egyéni, részben eksztatikus, részben kétségbe vont változatát alakította ki.<sup>31</sup> Patetikusan bízott „*útja szükségyszerűségében*”,<sup>32</sup> az „*út*” főnév ugyanúgy uralja a fiatalkori FIRENZEI NAPLÓ-t, mint számos levélrészletet, és rányomja a bélyegét olyan kardinális költeményekre, mint az ORPHEUSZ. EURÜDIKÉ. HERMÉSZ, A TIZEDIK ELÉGIA vagy a SZONETTEK ORPHEUSZHOZ egyike (I/5.). Közben olykor szarkasztikus képeket talált arra, hogy egy művész (Rodin) „*zavarba ejtően és szomorúan eltévedt*” az „*oly távolra vezető útján*”,<sup>33</sup> egy másiknak (Ibsen) „*útja reménytelen hiperboláját*” kellett volna követnie (11/783.),<sup>34</sup> és teljesen ennek az utóbbi képnek a szellemében azt írta a saját útjáról, hogy az „*egyre tovább és tovább az ürességbe*” visz, „*nem találva a csillagot, ahonnan minden kiindult*”.<sup>35</sup> Költői énjét narcisztikus áhítattal őrizte (ez a melléknév számára korántsem volt negatív jelentésű), a pszichoanalitikus kezelést azzal az érveléssel utasította el, hogy fél a „*kitakarítástól*”,<sup>36</sup> és a nagy ihlet viszsztatérésére való várakozás muzot-i hónapjait és éveit úgy írta le, mint az abszolút elmerülést önmagában, szinte azt mondhatni, mint a majdani mű általi parthenogenetikus önmegdicsőülést: „*Ha a lelkiismeretemre figyelek, csak egy törvényt látok, egyetlen kíméletlen parancsot: be kell zárkóznom önmagamba, s egyhuzamban be kell fejeznem azt a feladatot, amelyet szívem középpontjában rém rött a sors. S én engedelmeskedem.*”<sup>37</sup>

Nem volna túlzó az az állítás sem, hogy önmagát Orpheusz megtestesülésének tekintette, ahogy ezt „*nyíltan és titokzatosan*” megfogalmazta: „*Csak száj vagyunk [...] / és lét vagyunk és arc és változás.*” (WIR SIND NUR MUND – 3/144., Tandori Dezső fordítása.)

Ugyanakkor szinte egyetlen másik költőhöz sem hasonlítható módon szenvedett attól, hogy ez az Orpheusz-én bizonytalanul és világ nélkül áll a maga helyén. „*Azt mondani: É n, s ezzel egy olyan állandóra gondolni, amelyben a testi elem természetes és szinte észrevétlenül működik, bizonyosnak lenni abban, hogy ezt az állandót akár egyetlen napon áthurcolhatom ellenőrizetlenül és sértetlenül, vagy akár egy (bármilyen kedvező) éjszakán épségben átmenthetem: ez most már esztendők óta nem sikerül.*”<sup>38</sup>

Önszarkazmusában olyan messzire ment, hogy később néhány sort még hozzáfűzött ehhez, miszerint a „*test*” „*szellemi alakom majmává fajult el*”. Egy másik levélben, ame-

lyet szintén a svájci években, a nagy ihlet előtt írt, és amelynek az elején a „hazug” és „látszat” szavak olvashatók, kérdésessé tette egész (nehezen várt) alkotói konstellációját és vele olyan szent szavakat, mint „szív” és „megbízás”: „...de mindig világossá kéne tennem, hogy ez nem én vagyok, hogy nem saját szívem tartalékaiból merítek, hogy csak megbízást teljesítek – igen ám, de kinek a megbízását?...”<sup>39</sup>

Később, betegsége nyomorúságában a lehető legkomorabbul kérdésessé tett mindent, és ezt a legkevésbé sem csak mint pillanatnyi testi állapotát akarta közölni, hanem mint egy olyan tapasztalat folytatódását, amelyet már 1914-es párizsi tartózkodása óta ismert. „*Olyan vagyok, mint egy üres hely, nem vagyok, nem vagyok azonos még saját kínommal sem...*”<sup>40</sup>

Költői munkásságát a „törvény” és a „szükségyszerűség” értékével akarta felruházni (olyan általános érvényűen, hogy ezek a fogalmak már a fenti néhány idézetben is előfordultak). Azt kívánta, hogy alakzatai kényszerítsék rá létük törvényét a világra, nagyjából annak mintájára, ahogy a névtelen holttest a két halottmosóra az éjjeli hullakamrában: „*S egy névtelen az ágyon / fekiúdt pórén, tisztán, parancsot adva.*” (LEICHENWÄSCHE, HALOTTMOSÁS – 2/589., Kálnoky László fordítása), vagy annak a konstellációnak a mintájára, ahogy a labda röppen: „*Sein Bogen und, nun, seine Ruhe / befolgen dasselbe Gesetz.*” (VON DIESEN KREUZEN KEINS – 3,172.) („*Az íve és immár a megnyugvása / ugyanazt a törvényt követik.*”) Ha lehetséges, még nagyobb nyomatékkal élete minden történést is hasonló értékkel akarta Rilke felruházni. Hogy egy különösen meggyőző példát említsünk: egyik levelében, amelyben Spanyolország-élményéről számolt be Thurn und Taxis hercegnőnek (aki tudvalevőleg anyagilag támogatta utazását), a metafizikai táj négyöt oldalas leírását (amelybe Greco és Duino motívumait is beleszötte), a logika vagy a szövegezés hangnemének legcsekélyebb változtatása nélkül siklatta át az ELÉGIÁK (annak idején alighogy megfogant) elképzelése felé, és nyomban kijelentette: „*Biztos vagyok benne, itt valami törvényszerű formálódik...*”<sup>41</sup>

Mindamellettt már a FIRENZEI NAPLÓ-ban is feljegyezte: „*A zseni művében a törvény: a szükségyszerű véletlen.*”<sup>42</sup> Felismerését, mely szerint a (modern) világban véletlen és törvény egy, Rilke nem felejtette el többé, és amikor 1922-ben általános teoremat dolgozott ki kései munkássága számára (AZ IFJÚ MUNKÁS LEVELE), arra törekedett, hogy az „*Isten*”, „*gép*”, „*zene*”, „*költemények*” tájékozódási pontjai mentén kirajzolódó egész alkotói konstellációban megint csak ennek az ellentmondásnak az igazolódását lássa: „*Válahol az önkény maga ütközik a törvénybe.*” (11/1122.) A firenzei korszakban leírt korai sejtlem és a mondat, amelyet Rilke azokban a napokban írt le, mint az életművét tökélyre vinni hivatott két nagy ciklus költeményeit, ugyanazt állítja. Különösen jellegzetes azonban, hogy e két mondat közötti időben ciklikusan elgondolt költemények sorozatát alkotta meg, amelyeknek „végtelenen” még az egyes hangokig terjedően is törvényszerűen meghatározottnak kellett hatniuk, bármennyire „önhatalmúlag” gondolta is el a kompozíciójukat. Néhány cikluson kívüli vers és a maga módján a regény kivételt jelenthetett. Valójában azonban csak a ciklus utáni alkotások lírájában valósította meg Rilke a felismerést – akkor azonban teljes érvényében: a véletlen és törvény ellentéte és végső egysége poétikájuk egyik legfőbb elve. Egyik levelében még egy ugyancsak képzavaros és épp ezért különösen meggyőző parabolát is elgondolt ennek a tulajdonképpen már az abszurdhoz közel álló elvnek a megjelenítésére: „*Olyan ott az ember, mint a dobókocka a pohárban: igaz, hogy egy ismeretlen kéz megrázza és kiborítja, és kint, amint kiesik, valamit jelent, sokat vagy keveset. Csakhogy aztán amikor a dobás véget ért, az embert visszateszik a pohárba, és ott, belül, a pohárban, akárhogy fekszik is, ott a kocka minden számát je-*

lenti és minden oldalát. És ott, a pohár belsejében tekintetbe se jön olyasmí, mint szerencse vagy balszerencse; hanem csak a pusztá Ittlét, a Kocka-lét...<sup>43</sup> Néhány sorral később „arab Ittlét”-nek nevezte ezt, amelyik „csak akkor lehetséges, ha az ember a Föld-Csillagot lakja, és a világot lelélegzi be”, és még néhány sorral később a „zene” és a „konstellációk” szavak követhetnek – világosabban nem is lehetne a kvázi-filozofikus tételt a lírai alkotásához kötni.

Néhány hónappal a halála előtt írt egy verset, amelynek közvetlen témája maga az emblematikus tárgy, a kocka: SPIELE (JÁTÉKOK). (3/269.) A vers úgy hat, mint egy meghatározott témára írt versenyszonett – s valóban, a „kocka” témájának megfelelően a szöveg rendkívül szigorúan megtartja a szonett szabályait. Egyszermind azonban Rilke tökéletesen kigúnyolja a kocka és a szonett két-egy törvényszerűségét: játékosan megverseli a játékos „sorsba” vetett okkult hitet, és aztán a kockát a nem létező oldalára, a nem létező számra hagyja esni; és éppen véletlen és törvény emez „imaginárius” (hogy egyik kedvenc jelzőjét idézzem, azt jelenti: soha és sehol nem létező) és tulajdonképpen az abszurdhoz közelítő egysége révén igenli a földi létet: „Daß wir dem Fallen etwas unterschieben, / macht seinen Niederfall erst leserlich. / Glaub an den Tisch, so zeigt der Würfel: SIEBEN.” („Csak mivel mi az esésnek valamit tulajdonítunk / azért lesz a hullása kiolvasható. / Higgyél az asztalban, és akkor a kocka felmutatja: HÉT.”)

Teremtése alakzatainak „létét” vagy „itt-lét”-ét fogalmilag és érzelmileg egyaránt mindig megerősítette. „A műalkotásban megtestesült dolog létezik” („Das Kunst-Ding ist”),<sup>44</sup> így hangzik híressé vált formulája azokból az évekből, amikor az ÚJ VERSEK-re készülődött, „te Minket-Mondó légy, te: légy jelen” (GESANG DER FRAUEN AN DEN DICHTER, A NŐK ÉNEKE A KÖLTŐHÖZ – 2/495., Kosztolányi Dezső fordítása); így hangzik egy különösen explicit sor a kötetből (számos más közül, hiszen minden egyes új versben a művészileg megteremtett-átváltoztatott lét kijelentése történik meg);<sup>45</sup> és e műalak létrehozása után Rilke kiegészített formában ismételte meg egykori formuláját: „A műalkotásban megtestesült dolog (»Ein Kunst-Ding«) kíméletlen, és annak is kell lennie”,<sup>46</sup> hogy megmagyarázza: tisztában volt vele, mit jelentett a lét állítása a művészet-vallás teleológiája által. (Zárójelben: e teleológia alapján témaválasztását Rilke néha csakugyan a provokatív kíméletlenség végletéig vitte, poétizálta a leprakiütést, a vakságot vagy a hatalommal való kegyetlen visszaélést, továbbá egyetlen igazi szerelmes verset sem írt, miközben nem győzött csodálattal adózni a nők [szerelmi] sorsának.) De az egyébként teljesen más koncepciójú kései ciklusokból, valamint az önkomentárokból is idézhetők hasonló sorok a lét, illetve a lét lírájának ünnepléséről. „Fenséges jó a jelenlét” – olvasható A HETEDIK ELÉGIÁ-ban (39. sor, Tandori Dezső fordítása), aztán így kommentálja magát: „Az elégiák a létnek ezt a normáját állítják fel”,<sup>47</sup> a SZONETTEK ORPHEUSZHOZ-ban ezt olvassuk: „Légy, s ne feledd, hogy a nemlét is mire készít” (II/13., Szabó Ede fordítása), az önkomentár után pedig ezt: „És egy mégiscsak közönséges napon földereng az a pillanat, amelyben a mulandóság hirtelen – mintegy valamely megtérítés folytán – Létezéssé változik...”<sup>48</sup>

Egy későbbi levélben, amely ugyanebből a sorozatból való, „a költemény leírhatatlan itt-létéről”<sup>49</sup> szóló szintagma is szerepel. És még több is: hiszen a költői lét által nem kevesebbről akart bizonyosságot szerezni, mint az emberi-földi létről. Ennek megfelelően határozottan elutasította szövegeinek negatív hangsúlyozású és különösen a dekadens olvasatát. A legnyomatékosabban abban a két, egymáshoz közeli levélrészletben nyilatkozott erről, amelyeket a kései ciklusok néhány nappal előbbi befejezésének érezhető lelkesültségében írt. „...nem búskomorság... nem lemondás, nem igaz?! nem lemondás; ó, ellenkezőleg, mennyi végtelen helyeslés és mindig csak helyeslés, az itt-lét dicsérete!”<sup>50</sup>

Így írt egy olyan olvasónak, aki konvencionális gondolkodásával nem értette meg, hogy Rilke a halált mindenestül bevonta a létről való képzetébe. Tíz nappal később ugyanennek az olvasónak még egyszer elmagyarázta alkotásainak ezt a „magasabb” „frekvenciáját”, és a „művészet világát” a metafizikai lét tisztán megtartandó tartományaként magasztalta: „...és ott aztán (minden idők és minden vallások szentjeinek vagy néhány valódi Szerelőnek elragadtatásában) azonossá válik a lemondás és a teljesedés. Ahol teljes formájában jelenik meg a Végtelen (legyen az plusz vagy legyen mínusz), ott megszűnik az előjel, az a – jaj! – oly emberi előjel, beteljesül az út, amelyet bejártunk – és csak az marad, a megérkezés, az otthon-lét, a Lét!”<sup>51</sup>

De a lét művészi állításának is ismerte a visszaját. Így hosszasan folytatott meditációit Rodinról, ifjúkora nagy példaképéről és művészetéről „e mű tragikumának” felismerésével zárta le: „Ámde ez a plasztika oly korba született bele, amelynek nincsenek tárgyai, nincsenek házai, amelynek nincs külseje.” (AUGUSTE RODIN, ELŐADÁS – 9/240.)

Hasonlóképpen ifjúkori éveiben, amikor a „mű”, illetve a „nagy mű” szavakat legszívesebben kurzívan írta le, azt a gondolatot latolgatta, hogy a művészi nagyság a modernség korában nem vezet-e szükségszerűen töredékek megformálásához. Már a worpswedei művészekről szóló portrészorozatában megfogalmazta ezt, és az ugyanebből az évből való RODIN-esszéjében paradox módon kiélezve megismételte: „Valami töredékeség vonul végig az egész képen; és töredékesség adja legfőbb értékét.” (9/59.) „Így van ez Rodin kar nélküli szobrainál is; nem hiányzik róluk semmi szükséges. Mint egészek előtt áll előttiük az ember.” (9/163.)

Az ARCHAÏKUS APOLLÓ-TORZÓ című költemény szintén e tézis egy további fejlődési fokaként olvasható, miszerint éppen a megcsonkított test átváltozásában „van” itt Apolló egész fénylénye.<sup>52</sup> A MALTE-regényt aztán Rilke még radikálisabban, mint lényege szerint lezáratlan formát értelmezte: „...úgyhogy még mindig lehetett volna újabb feljegyzéseket hozzátenni; s amelyek végül bekerültek a műbe, egyáltalán nem teljes számúak. Csak valahogy úgy van, mintha az ember egy fiókban találna, rendezetlenül, egy halom papírt, és többet egyelőre nem talál, és ennyivel meg kell elégednie. Ez az egység művészi szempontból nézve bajos, de emberileg lehetséges”.<sup>53</sup>

A háborús években aztán azzal a tapasztalattal gyarapodott, hogy saját integer énje széttörhet, esetleg „a lét sötétebb agyagból való cserepévé”<sup>54</sup> válhat, és még a kevésbé nyomasztó pillanatokban is csak abban reménykedhetett, hogy „a lét és a teljesítmény talán a szakadékokon és zuhanásokon túl is folytathatónak bizonyul”.<sup>55</sup> Így igazán logikus és következetes, hogy Rilke több ciklikus kompozíció, helyesebben: több költői rendszer létrehozása után, túl ezeken a rendszereken egyre inkább olyan költeményeket írt, amelyeknek a kompozíciója eleve töredékes kellett hogy maradjon.

Életműve minden szakaszában és alakzatában költői szavának kvázi-biblikus, világteremtő elhivatását hirdette, ez a legmaradandóbb alapelvük. Nem véletlenül utasította el többször hevesen a művészetfajták valamiféle egyesítésének gondolatát, adott esetben költeményeinek megzenésítését vagy illusztrálását. Elutasító magatartása meglepőnek tűnhet, hiszen több esszét, illetve más szövegeket is írt képzőművészekről (amelyek közül némelyik az *ekphraszisz*hoz közelít), később a zenéről, és saját munkásságában bizonyíthatóan hatással voltak rá azok az elvek, amelyeket ezekben az írásaiiban kifejtett. Annál szignifikánsabb, hogy ő, aki a magánleveleit is az utókornak írta, kész volt elhatárolódnival a LEVELEK CÉZANNE-RÓL sorozatától,<sup>56</sup> holott nyilvánvalóan észszé gyanánt írta meg; mindennekfelett azonban a költői szóhoz fűződő saját hivatása mellett tartott ki.

„Szavak mint szobrok és oszlopok mint oszlopsorok (?)”<sup>57</sup> Így hangzik a „plasztikus nyelv” „gótikájára” vonatkozó gyakran idézett formulája azokból az évekből, amikor az ÚJ VERSEK alakját kereste. És mintha Rilke attól tartott volna, hogy azt majd valamiféle *impassibilité*-költészet vezérlő elveként lehet olvasni, egy hónap múlva ugyanazzal a kulcsterminussal fogalmazta meg saját változatát a bibliai alaptételre: eszerint Isten, illetve Isten teremtése és a szó egyik: „Mert a szónak emberré kell válnia.”<sup>58</sup>

Abban a korszakban aztán, amikor Rilke mindennemű, akár csak szellemileg meghatározott szemléletességet is igyekezett kivonni teremtése alakzataiból, ezt a megbízást Orpheusz példája nyomán határozta meg. Formulája úgy hangzik, mint egy apokrif preszokratikus tétel, Rilke azonban ezzel saját jelenkori és jövőbeni, egyre merészebben elgondolt teremtéskonstellációit hirdette meg: „Sziklákat arra bírni, hogy itt álljanak.”<sup>59</sup>

Nem sokkal később (de külön hangsúlyozandó: még a világháború előtt) született az a vers, amelynek a WENDUNG, FORDULAT (3/82.) címet adta; e költemény egyik képe a szó toronyemelő/toronyledöntő mindenhatóságát hivatott megjeleníteni: „Nézte a tornyokat úgy, hogy megrettentek.”<sup>60</sup>

Még mindig ugyanabban az időszakban (csak néhány hónappal korábban) érzett arra is ösztönzést, hogy szabályszerű hitvallást tegyen a költői szóról magáról. Egész életét, amint egész művét, egész „létét” szavak kereséseként fogta fel, talán egyetlen „szó” kereséseként – e szavaknak, illetve ennek a bizonyos egyetlen szónak félreérthetetlenül megváltó funkciót tulajdonított a művészet-vallás világában: „Meg kell vallanom, számomra (minden fájdalom ellenére) ezek a hallatlan viszonylatok teszik felségessé az itt-tartózkodást, s minél inkább öregszen, annál szükségesebbnek vélem, hogy kitartsak helyemen, s az utolsó betűig rögzítsem a létezés egész diktátumát; mert lehetséges, hogy csak az utolsó mondatban érek majd ahhoz a kicsi, talán észrevétlen szóhoz, amelynek révén minden fáradtságosan megtanult és meg nem értett tapasztalat átfordul és roppant értelmet nyer. És ki tudja, nem attól függ-e valamiképp a sorsunk a földöntúli viszonyokban, hogy itt a földön azt a véget értük meg, melyet nekünk szánt az elrendelés...”<sup>61</sup>

Mindamellettt már a TÖRTÉNETEK A JÓISTENRŐL című, 1900/1904-ből való elbeszélés-kötetében felismerte aforisztikus élességgel, hogy a szó korántsem lehet képes valami-féle kvázi-megváltásra, sőt még csak egészen helyénvaló sem lehet, vagy még élesebben fogalmazva: a szónak nem a „gyönyörű értelme” a „szükségszerű”, hanem épp az, hogy el-téveszti az értelmét: „A dolgok, amelyeket átélünk, gyakran nem fejezhető ki, és ha valaki mégis elmeséli őket, szükségképp hibákat követ el.” (7/393.)

A kései korszakában aztán, amikor mindinkább demiurgoszi szókonstellációkat hozott létre, egyre radikálisabban jelenítette meg azt az aspektust is, amelyet leginkább („az istenek hátoldala” szintagma nyomán)<sup>62</sup> a szavak „hátoldalának” nevezhetnénk. Már a BABÁK című, 1914-ből való esszéjében ott található az „életnagyságúnál nagyobb hallgatás” (11/1069.) roppant erős szintagmája, itt mindenesetre még egy szobrászati alkotásra vonatkozólag. Nem egészen két hónappal később, hogy egy különösen erős formulát talált saját, sziklákat támasztó orphikus megbízatására, Gide regényének, A Vatikán Pincéi-nek az olvasása a következő szintagmára készítette: „kísértet szavakból”;<sup>63</sup> néhány hónappal később pedig, a háború élményének hatására, hosszabban is megmagyarázta az alkotás kényszerű negativitását: „...ez a lobogó világ, amelybe egyetlen tárgyat, sőt egyetlen szót sem lehet úgy behelyezni, hogy ne vetne nyugtalanul hánykolódó árnyékot...”<sup>64</sup>

Ugyanennek a háborús évnek, 1915-nek a novemberében Rilke két verset írt, amelyekben minden egyszerre „titokzatos” és „kiírt”<sup>65</sup> „szó” saját széttört és tovatűnt lété-

nek árnyékát veti. Az elsőben, a DER TOD-ban (3/103., A HALÁL) a címadó fogalom el-sajátíthatatlan-megsemmisítő, *abszurd* szubsztanciája először egy metaforában fogalmazódik meg („*kékes kávézacc*”, németül: „*Absud*”), majd a széttört írástestben magában ölt alakot: „*Re-mény*”. A második versben, a DIE WORTE DES HERRN AN JOHANNES AUF PATMOS-ban (3/108., AZ ÚR SZAVAI JÁNOSHOZ PATMOZ SZIGETÉN) azáltal jelenítetik meg az igazság, hogy Isten szavai, azaz ő maga gondolatjelek kettős sorának apokaliptikus hallgatásában tűnnek el. A kései ciklusok előtti és utáni meditációiban Rilke többször visszatért ehhez a korrelációhoz: a szavak hallgatásból való teremtése és a hallgatás szavakból való teremtése közti viszonyhoz. Egy formula szerint a „*szeretet tiszta hallgatásának*” a „*szó-magvakból való nyelv*”<sup>66</sup> felelhetne meg; és egy másik formula szerint ezekben az esztendőkből olyan szavakat keresett, amelyek „*alig szavak már, jelentéssel telített terek a száj sötétjében*”.<sup>67</sup> Anakronisztikusan ható hitvallása a költői megváltás egyetlen utolsó szaváról is különös, egyszerre fölerősített és megsemmisített értelmet nyert; a mű utolsó főneve ugyanis a „*lemondás*”, illetve a költői alkotásról való „*lemondás*” aktusa, a líra kiégése („*ahogy lélekben égtem, lásd, ma benned égek*”, „*hágtam... kusza máglyára, gyötrelmem hevébe*”, „*S én lángok közt. Nem ismer senki már. // Lemondás ez.*”),<sup>68</sup> ami után nem következhet más, mint hamis verssorokba rendezett prózai följegyzés, amely a költőt magát is „meglepte”. („*Komm du, du letzter, den ich anerkenne*”, „*Jer hát, te végső, elfogadlak ennek*” – 3/511.)<sup>69</sup> Lou Andreas-Salomé csodálkozó mondata: „*Té vagy a legszimbolikusabb ember*”, éppen azért „*bizonyos és igaz*”, mert Rilke a mindenkori „*végső dolgokat*”<sup>70</sup> mindig mint a limine töredékes-elhibázott, mint *leküzdendő* dolgokat (hogy megint Kassner kifejezését idézzük) élte át és értelmezte, mert „*végső*” tökéletesség és „*végső törekenység*” állandó antinómiájában „*tartott ki*” mellettük (hogy a legendás, meghatározhatatlan „*überstehen*” ígét idézzük a WOLF VON KALCKREUTH GRÓF EMLÉKÉRE című versből – 2/664.).

Így a saját életműve mellett is, jobban mondva, elsősorban saját élet-műve mellett. „*Ön, a megtestesült költészet*”: ezzel a megszólítással vezette be Marina Cvetajeva első levelét Rilkéhez, és a következő levelében a „*lélek topográfijáról*”<sup>71</sup> írt. Szertelen, túláradó kifejezéseivel éppen azt észlelte, ami Rilkének mindig is célja volt: bár fájón tudta, hogy a modern kor különösen 1914 óta (de egy fölöttebb megzavaró levélrészlet szerint, több hasonló közül: a XIV. század óta, amikor a „*pénz*” még „*aranyat*” [Geld / Gold] jelentett, és a kolerajárványban még a „*Nagy Halál*” adatott meg az embereknek)<sup>72</sup> ezt határozottan akadályozza, azt akarta, hogy életrejljen minden fontos állomás-helyét Firenzétől Moszkván – Párizson – Karnakon – Duinón – Toledón át Muzot-ig mégiscsak beleírja a világba, mint az emblematisz helyszíneket, amelyekben mégiscsak megvalósította az abszolút költői létet. Mindamelllett ideális helyeinek sokasága arról tanúskodik, hogy nincs (többé) ideális hely és így abszolút költői lét sem (ahogy ezzel szemben Hölderlin számára a „*boldog Görögország*” az a hely volt, ahol „*az ember*” „*költőien lakozik*”) (BROT UND WEIN, IN LIEBLICHER BLÄUE).<sup>73</sup> Hogy az emblematisz-királyi létről szóló versét idézzük: „*habár a királyoknak megadatott, hogy megörökítsék magukat a világban*”: „*habár a föld színén, a lány talajban / – pecsétgyűrűké – domborlik nyomuk*”, végül mégis eltűnésük miatt kell siratni őket: „*De most eltűnni látom lábadat.*” (KLAGE UM JONATHAN, JONATHAN SIRATÁSA – 2/562., Csorba Győző fordítása.) Rilke életrejljen éppen azáltal lett emblematisz, hogy örökké vándorolt léte különböző, olykor magányos-ekszztatikus felfedezőhelyei között; ismeretes, hogy több, mint száz lakcíme volt, és költői létét újra meg újra ebben az állandóan bevégzett, de egyúttal mindig tovább folytatott vándorlásban határozta meg. „*Természetem fogyatékosága, hogy minden odaútról*

megfeledekzem, sőt minden megérkezésről is, a mindenkori legutolsó megérkezést kivéve, egyedül arról tudok mindig beszélni. Talán onnan ered ez, hogy oly sok célt közelíték meg röptében [a németben különös szóképzéssel fejezi ki ezt: »so viele Ziele erfliege«], vagy bekötött szemmel haladva érem el őket, úgyhogy a végponttal nem adatik-e meg nekem mindjárt az út is?»<sup>74</sup>

Ezt írja egy korai levelében; és körülbelül húsz évvel később a következő aforizmához jut: „*Ki tudja, ki vagyok én? csak változtatok és változom.*”<sup>75</sup> Így beszél önmagáról az a költő, akiről (csodálattal, de egyben ingerülten is) gyakran hangoztatták, hogy egy anakronisztikus-fiktív, az ő melléknévvel szólva, „*imaginárius*” (értsd: soha sehol meg nem valósítható) imágót kényszerített magára és a világra, és akiről azt is mondják gyakran, hogy egyetlen költeményt írt mindig újra. A közmegítélésnek ezeket az állításait és az aforisztikus önmeghatározást (amelyet, ez is megjegyzendő, Muzot-ban írt le, ott, ahol többször is hónapokon át csakugyan olyan magányban élt, ami egyes látogatóit valósággal megijesztette) korántsem kell azonban úgy értenünk, mintha csak ellentétben lennének. Egyszersmind kiegészítik egymást; és komplementer antinómiájukban tudott Rilke olyan költői „életet” megvalósítani, amelyet ő „*Kintlé*”-nek nevezett – ezt az önmagában antinómikus szót még a (már idézett) utolsó versébe is beleírta („*Jer hát, te végső, elfogadlak ennek*” – 3/511.).

Az aforisztikus önmeghatározásban négyszeresen ismételte meg az egyes szám első személyt, de voltaképp annak az „alak”-nak meghatározásául fogalmazta meg, amelyet „*kívülről*” „*érvényesebben és tartósabban épített fel*”<sup>76</sup> – számtalan írásában, amelyek köre a személyes vallomásoktól az objektívált vagy akár az objektíváltságon túli konstellációkig terjed, aligha található másik, ehhez hasonlóan tömör (értsd: „*nyílt-titokzatos*”) kifejezés élet és mű lényegi azonosságára. Nem egészen egy évvel előbb fejezte be két kései ciklusát. Mindjárt a DUINÓI ELÉGIÁK befejezésének napján két levélben is ujjongva jelentette, hogy „tízen” vannak, és egy sokkal későbbi levélben nagy hévvel hangoztatta, hogy a két ciklust „*ugyanaz az esszencia tölti meg*”.<sup>77</sup> Állítása és a nagy hév egyaránt jogos. Az életmű mindig is páratlanul organikus jellegével nyugtázta le a hozzá közelédőt, gyakran szokták Rilke egyik kedvelt motívumát idézve, egy „fához” hasonlítani (talán azért is, mert olyan valószínűtlenül gyengén kezdődött). Legkésőbb AZ ÁHÍTAT KÖNYVÉ-től kezdve Rilke tökélyre fejlesztett költői rendszerek sorozatában építette fel a művét, és az ÚJ VERSEK-től minden egyes alak totális világot volt hivatva megjeleníteni. Abban a fellengzős hangnemben, amelyre Rilke hajlamos volt, így fogalmazta meg ezt (ezúttal egy műkedvelő grófnő festményének alkalmából, aki azonban fontos önmegértelmezéseinek is címzettje volt): „*Gondoljon az »Alvó fá«-ra [...] mennyire felismerte és igenlente itt a világban mindkettőt. [...] Mindazokat a látszólagos ellentéteket, amelyek valahol egy pontban találkoznak; amelyek egy helyen nászuk himnuszát éneklik – és ez a hely – itt, mostan – a szívünk!*”<sup>78</sup>

Mindamellet nem lehet nem észrevenni, hogy a különböző, részben szinkron, részben diakron módon keletkezett rendszerek alapvető koncepciója eltérő, sőt akár ellentmondásos. Vegyük az 1903/1904-es évek példáját. Akkoriban Rilke még AZ ÁHÍTAT KÖNYVÉ-nek 1899-ben kezdett háromrészes kompozícióját készült befejezni (amely teljes mértékben az isteni allegorikus jel itáliai színezetű művészi világteremtésének elvére épült); a TÖRTÉNETEK A JÓISTENRŐL című elbeszéléskötet második kiadását készítette elő (a kötet tizenhárom parabolából áll, amelyek mind Isten önkényes-véletlen jeleinek és orosz színezetű világteremtésének elvét példázzák); számos verset írt A KÉPEK KÖNYVE négyrészes kompozíciójába (amely részről részre mind határozottabban toldódik el egyfajta individuális, helyenként groteszk allegorikus kifejezőmód felé); ekkor

írta Lou Andreas-Saloménak azt a levélsorozatot, amelyben hosszú meditációk sorában világosan kidolgozta a „művészet-dolog”, vagyis az *új vers* eszményét; és ekkoriban írt négy verset, köztük két legendásat, A PÁRDUC-OT és az ORPHEUSZ. EURÜDIKÉ. HERMÉSZ-t, amelyeket csak 1907-ben, az ÚJ VERSEK első részében publikált (a kettős kötet az allegorikus jel megszűntetésére épült, illetve arra, hogy minden allegorikum a létező öntranszcendens alakjává „változzék át”). Ehhez még azt is hozzá kell tenni, hogy 1904-ben és éppen Rómában, tehát az ORPHEUSZ. EURÜDIKÉ. HERMÉSZ című vers megírásával egy időben vetette papírra a MALTE LAURIDS BRIGGE FELJEGYZÉSEI-nek első vázlatait. Ámde az ÚJ VERSEK és a regény világteremtésének elve nemcsak hogy eltér egymástól, de szögesen ellentétesek: az előbbi a lezárt létet állítja minden egyes művészileg megteremtett, „színiülig telt alakzattal” (KINDHEIT – 2/511.), amelyik „v a n”, az utóbbi a lezártlan semmit jelöli mindazokkal a kiüresített emberi és elbeszélő alakzatokkal, amelyek „se nem léteznek, se nem színesnek” (11/921.), pontosabban szólva: nemvannak. De ugyanígy ki lehetne ragadni az 1922-es esztendő, amikor Rilke az örök-ké változtató-változó énjéről szóló aforizmát fogalmazta. Túl volt a két kései ciklus két-egy kompozíciójának befejezésén (amelyek *esszenciális* összetartozása korántsem kézenfekvő); és a következő években egyrészt a francia nyelvű líra könnyed harmónia-alakzatait öntötte versbe, másrészt zenei alapelvek szerint egyre absztraktabb-nyitottabb szókonstellációkat hozott létre<sup>79</sup> – a „lemondás” legutolsó szaváig.

Rilke minden költői alakot és végső soron a költészet alakját magát is állandóan úgy komponálta meg, hogy a tökéletest kereste; ez azonban azt is jelentette számára, hogy megkomponálásukkor mindenkori tökéletlenségüket, az alternatívájukat, a „*törésvonalukat*” és a „*hátoldalukat*”, még erősebb szavakkal, az „*üres formájukat*”, a „*negatívjukat*”<sup>80</sup> is szem előtt tartotta. Egyik levelében, ahol látszólag a lánya útjáról, de valójában inkább saját (életrajzi és alkotói) személyének ihletéről meditélt, ezt a kettősen egy törekvést mint általános érvényű törvényt ragadta meg: „*(mert végtére is én mégiscsak a klauzúrából jöttem...)* és ha csak sugarak törnek is meg ott... mégiscsak elkövetkezik aztán a végzetes pillanat, amidőn a megtört új irányt az ember meghosszabbítja az idegen médiumon túlra”.<sup>81</sup>

Így megértjük, hogy Rilke, aki ihlete elapadásának idején is csak írva tudott élni (ha más egyebet nem, akkor leveleket írt, szükség esetén ugyanazt a levelet több példányban lemásolta különböző címzetteknek), és a viszonylag korai évektől kezdve minden szövegét az utókorra tekintve írta, mégis nagyon érzékenyen észlelte Rimbaud szakítását a költészettel:

„Vagy Rimbaud.

*Féktelenül tomboló szívvel megingatni egyszer a nyelvet, hogy egy pillanatra istenien »hazontalanná« váljék – és aztán elmenni, nem visszanézni többé, kereskedőnek lenni.*”<sup>82</sup>

Ezeket a gondolatokat 1921-ben, az egyik meddő korszakban, a költői munkára vonatkozó hasonló meditációk sorában jegyezte fel, amelyek fölé a DAS TESTAMENT (A TESTAMENTUM) címet illesztette. 1925 októberében azonban, amikor homályosan érezte, hogy most már valóban megjelölte a halál, két alkalommal is orphikus ősigékhez hasonló formulákba foglalta életműve teremtői *daimon*ját: „...und Anfang glänzt an allen Bruchstellen unseres Mißlingens” (JETZT WÄRE ES Zeit – 3/185.). „Das Töbliche [sic!] hat immer mitgedichtet: Nur darum war der Sang so unerhört.” (BRIEFWECHSEL MIT Erika MITTERER – 3/315.)<sup>83</sup> („*Es kezdet ragyog / sikertelenségünk minden töréspontján*”; „*A halálos is mindig írta a verset / csak ezért lett oly hallatlan a dal.*”)

Ha Rilke alkotása „végletes”, hogy divatos kategóriapárral ragadjuk meg, úgy se nem konstruktív aspektusai miatt (amelyek George és Hofmannsthal mellett esetleg a

szimbolista-újklasszicista áramlat törvényhozójává avathatnák), se nem dekonstruktív aspektusai miatt (amelyek az avantgarde és a posztmodern prófétájává avathatnák) – hanem a kettő állandó konfrontációja és egysége miatt. Így pedig olyan alakokat, végössoron egy olyan alakot teremtett, amely mindmáig kihívást jelent, sőt talán ma igazán.<sup>84</sup>

### Jegyzetek

- Rilke műveit az alábbi kiadás alapján idézzük: Rainer Maria Rilke: SÄMTLICHE WERKE IN ZWÖLF BÄNDEN. Hg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Insel, Frankfurt am Main, 1976. A mindenkori idézet lelőhelyét a kötet- és az oldalszám feltüntetésével magában a szövegben adjuk meg. A félreértések elkerülése végett a SZONETTEK ORPHEUSZHOZ című kétrészes ciklus költeményeinél római szám utal arra, hogy melyik részhez tartozó versről van szó.
- Jaime Ferrero Alemparte: ESPAÑA IN RILKE. Taurus, Madrid, 1966. 18.
- Célzás Novalis aforizmájára: „Mindeniütt a feltétlent keressük, de mindig csak dolgokat találunk.” (A német eredetiben jelentéssel telített szójáték található: *das Unbedingte* = „a feltétlen” – *Dinge* = „dolgok”. – A fordító megjegyzése.) Werke, Beck. München, 1981. 323. „Nehéz”, „súlyos” – ezek Rilke lírájának fontos terminusai, különösen kései korszakában. Itt jegyzem meg, hogy a szövegbe számos, egy-két szavas, Rilkétől származó kifejezést dolgoztam bele, de mivel nem kívántam még több jegyzettel megterhelni, ezek eredetét mindig csak egyszer és néhány ritka alkalommal, nem is az első előfordulásuknál adom meg.
1914. február 20-i levél. Rainer Maria Rilke–Lou Andréas-Salomé: BRIEFWECHSEL. Hg. von Ernst Pfeiffer. Insel, Frankfurt am Main, 1979. 316. (Báthori Csaba fordítása.) A „virágpor” szó Novalist idézi.
1925. november 13-i levél Witold Hulewicznek. Rainer Maria Rilke: BRIEFE. Hg. vom Rilke-Archiv in Weimar. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Althelm. Insel, Frankfurt am Main, 1987. 3., 899.
- A vers Kárpát Csillától való magyar fordításában az ’áttetsző’ szó mellett a ’kétértelmű’ semmilyen változatban nem szerepel. (A fordító megjegyzése.)
1923. április 12-i levél Clara Rilkének, idézi Siegfried Mandel. RILKES READINGS AND IMPRESSIONS FROM BUBER TO ALFRED SCHULER. *Modern Austrian Literature*, 15 (1982). 266.
1923. június 1-jei levél. Rainer Maria Rilke: BRIEFE AN GRÄFIN SIZZO 1921–1926. Hg. von Ingeborg Schnack. Insel, Frankfurt am Main, 1985. 67.
- Gérard de Nerval: LETTRE À ALEXANDRE DUMAS, OEUVRES. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1960. 1., 158–159. A „Memorabilia” nem műcím, hanem így nevezte Swedenborg a vízióit.
- EL DESDICHADO. Uo. 3. (Magyarul: Lakits et al. [ed.]: FRANCIA KÖLTŐK ANTOLÓGIÁJA. Európa, 1962. 2., 246.)
- Stéphane Mallarmé: SUR L’ÉVOLUTION LITTÉRAIRE, OEUVRES. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1946. 869.
- L’APRÈS-MIDI D’UN FAUNE. Uo. 50. („Perpétuer”, „Réfléchissons”).
- „Fantôme qu’ à ce lieu ce pur éclat assigne, / Il s’immobilise au songe froid de mépris / Que vêt parmi l’exil inutile le Cygne.” (LE VIVACE, LE VIERGE ET LE BEL AUJOURD’HUI.) Uo. 68. A homofónia lefordíthatatlan, a vers magyarul Somlyó György fordításában: E SZÜZ, E SZERTELEN. In: MALLARMÉ ÉS VALÉRY VERSEI. Európa, 1990. 61.
- Az egyedüli idevágó, helytálló, de hiányos elemzéseket Naomi Ritter (később: Naomi Segal) végezte el az ÖTÖDIK ELÉGIA értelmezésével. APOLLINAIRE AND RILKE: THE SALTIMBANQUE AS SAVOIR. *Yearbook of Comparative and General Literature*, 30 (1981), 7–20. és ELEGY FIVE, Roger Paulin–Peter Hutchinson (szerk.): RILKES ’DUI-NOS ELEGIES’. Cambridge Readings, Ariadne Press, London, 1996. 74–99.

15. Apollinaire: OEUVRÉS EN PROSE COMPLÈTES II. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1991. 949.
16. „Faux”, „autre” Apollinaire verseinek és elméleti írásainak minduntalan visszatérő kulcsfogalmai.
17. Apollinaire: OEUVRÉS POÉTIQUES. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1965. 44. A magyar fordítás Radnóti Miklósé. ÉGÖV. In: Guillaume Apollinaire: VÁLOGATOTT VERSEK. Magvető, 1958. 36.
18. A szintagmára nézve lásd előadását: L'ESPRIT NOUVEAU, OEUVRÉS II. 952. Mint köztudott, lírájából idézhetünk olyan képeket és strófákat, amelyek szürrealisztikusan hatnak. Maga a terminus többek között az HENRY CÉARD című tanulmányában található, uo. 1063.
19. Ez az utalás korántsem csupán asszociatív, hiszen az ifjú Beckett éles elméjű és ugyancsak kritikus esszéit szentelt Rilkének. Vö. Samuel Beckett: POEMS. BY RAINER MARIA RILKE, DISJECTA. MISCELLANEOUS WRITINGS AND A DRAMATIC FRAGMENT. Calder, London, 1983. 66–67. A középponti mondat így hangzik: „Az ember úgy érzi, olyan ez, mint Rilkénél; mindig jelentkezi a következő adag undorért, amely rehabilitálja az Ich-gottot, s az embert ennek az istenségnek a szolgálatába állítja – a következő alkalomig.” 66. Annál fontosabb, hogy ezt a rövid tanulmányt, amelyben Rilke-versek egy válogatását ismerteti, a MALTE-regényre vonatkozó két elismerő mondatdal kezd.
20. E terminus Rilke költői gondolkodásában játszott jelentős szerepére nézve lásd Peter Por: DIE ORPHISCHE FIGUR, ZUR POETIK VON RILKES „NEUEN GEDICHTEN”. C. Winter, Heidelberg, 1997. 120–124.
21. Gérard de Nerval: PROMENADES ET SOUVENIRS, OEUVRÉS I. 136.
22. 1867. május 14-i levél Henri Cazalis-nak. Stéphane Mallarmé: CORRESPONDANCE COMPLÈTE 1862–1871 SUIVI DE LETTRES SUR LA POÉSIE 1872–1898. Gallimard, Paris, 1995. 343.
23. Apollinaire: L'ESPRIT NOUVEAU, OEUVRÉS EN PROSE II. 945.
24. 1903. április 23-i levél Franz Xaver Kappusnak. BRIEFÉ I. 50. (A később LEVELEK EGY IFJÚ KÖLTŐHÖZ címen ismertté vált levelek egyikéről van szó, melynek magyar szövegét Szabó Ede fordításában idézzük.)
25. 1903. december 23-i levél Franz Xaver Kappusnak. Uo. 64.
26. 1925. november 13-i levél Witold Hulewicznek. BRIEFÉ 3. 899.
27. 1926. május 17-i levél. Rainer Maria Rilke és Marina Cvetajeva: EIN GESPRÄCH IN BRIEFEN. Hg. von Konstantin M. Asadowski. Insel, Frankfurt am Main und Leipzig, 1993. 63.
28. Rainer Maria Rilke: DAS FLORENZER TAGEBUCH, TAGEBÜCHER AUS DER FRÜHZEIT. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Insel, Frankfurt am Main, 1973. 88.
29. „Eigenmächtig”: lásd a korai művekben, többek közt 1/254., 7/303., továbbá az „önkény” („Willkür”) fogalmát a FIRENZEI NAPLÓ-ban, DAS FLORENZER TAGEBUCH, TAGEBÜCHER AUS DER FRÜHZEIT, 34. Ez az utóbbi áll a kardinális fontosságú kései tanulmány, AZ IFJÚ MUNKÁS LEVELE középpontjában is (11/1122.).
30. A mondat Rudolf Kassner bevezetésében olvasható, amelyet Rainer Maria Rilke és Marie von Thurn und Taxis levelezésének kiadásához írt: BRIEFWECHSEL. Niehans, Zürich, 1951. XXXVI.
31. Ennek az ideálnak a hegeli gyökereire nézve lásd Erich Heller nagyszerű esszéit: Erich Heller: NIRGENDS WIRD WELT SEIN ALS INNEN. VERSUCH ÜBER RILKE. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1975.
32. 1905. március 9-i levél. Rainer Maria Rilke: BRIEFWECHSEL MIT ELLEN KEY. Hg. von Theodore Fiedler. Insel, Frankfurt am Main und Leipzig, 1993. 147.
33. 1908. szeptember 3-i levél Clara Rilkének. BRIEFÉ I. 227.
34. A „hiperbola” terminusnak a modern lírában betöltött különös szerepére nézve lásd a LÉTED FELIRATA című könyvem. Balassi, 2002. 59., 68., 204. kk. Itt jelzem, hogy ebbe a kötetbe több Rilkére vonatkozó tanulmányomat is felvettem, a legfontosabbakban az ÚJ VERSEK poétikáját, a regényt és a kései versek alapelveit elemzem.
35. 1912. január 16-i levél. Rilke und Thurn und Taxis: BRIEFWECHSEL. 107.
36. 1912. január 20-i levél, Rilke–Lou Andreas-Salomé: BRIEFWECHSEL. 250.
37. (1921. július végéről való) levél egy fiatal lánynak. Rainer Maria Rilke: BRIEFÉ AUS MUZOT. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Insel, Leipzig, 1936. 15. (Báthori Csaba fordítása.)
38. 1914. július 4-i levél. Rilke–Lou Andreas-

Salomé: BRIEFWECHSEL. 345. (Báthori Csaba fordítása.)

39. 1920. január 3-i levél. Rainer Maria Rilke: BRIEFE AN NANNY WUNDERLY VOLKART. Im Auftrag der Schweizerischen Landesbibliothek und unter Mitarbeit von Nikolaus Bigler besorgt durch Rätus Luck. Insel, Frankfurt am Main, 1977. 82. (Báthori Csaba fordítása.)

40. 1925. november 12-i levél. Uo. 1074.

41. 1912. november 13-i levél. Rilke und Thurn und Taxis: BRIEFWECHSEL. 229.

42. TAGEBÜCHER. 51.

43. 1924. április 2-i levél. Rilke: BRIEFE AN NANNY WUNDERLY VOLKART. 990.

44. 1903. augusztus 8-i levél. Rilke–Lou Andreas-Salomé: BRIEFWECHSEL. 95. (Báthori Csaba fordítása.)

45. A kötet e felfogását a DIE ORPHISCHE FIGUR (AZ ORFIKUS ALAKZAT) című könyvben fejtem ki.

46. 1909. január 27-i levél. Rainer Maria Rilke: BRIEFWECHSEL MIT ANTON KIPPENBERG 1906 BIS 1926. Hg. von Ingeborg Schnack und Renate Schaffenberg. Insel, Frankfurt am Main und Leipzig, 1995. 154. De a gondolat és a központi szó („kíméletlenség”) előfordul már a MODERNE RUSSISCHE KUNSTSTREBUNGEN (MODERN OROSZ MŰVÉSZETI TÖREKVÉSEK) című, 1902-ből való tanulmányában is (10/614.)

47. 1925. november 13-i levél Witold Hulewicznek. BRIEFE 3. 899.

48. 1922. április 12-i levél. Rilke: BRIEFE AN GRÄFIN SIZZO. 36. (Báthori Csaba fordítása.)

49. Uo. 67.

50. 1922. március 13-i levél Rudolf Bodländernek. BRIEFE 3. 763. (Báthori Csaba fordítása.)

51. 1922. március 23-i levél Rudolf Bodländernek. BRIEFE 3. 780. (Báthori Csaba fordítása.)

52. 1903. augusztus 8-i levél. Rilke–Lou Andreas-Salomé: BRIEFWECHSEL. 95. A levélben Rilke a művi tárgy, a „Kunst-Ding” mibenlétét elemzi, és a német nyelvben egyszerűen kopulatív funkciójú létigét kurzíválva kiemeli.

53. 1910. április 11-i levél Manon zu Solms Laubach grófnőnek. Id. Hartmut Engelhardt (Hg.): MATERIALIEN ZU RAINER MARIA RILKE „DIE AUFZEICHNUNGEN DES MALTE LAURIDS BRIGGE”. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977. 82. A „teljes számú” kifejezést Rilke következetesen a bibliai értelemben használja (ahol is a „teljes szám” ismerete Isten privilégiuma). – Báthori

Csaba fordítását több helyen megváltoztattam. (A fordító.)

54. 1920. január 6-i levél. Rilke: BRIEFE AN NANNY WUNDERLY VOLKART. 86.

55. 1920. november 20-i levél. Rilke: BRIEFE AN SIDONIE NÁDHERNY VON BORUTIN. Insel, Frankfurt am Main, 1973. 313.

56. 1921. február 2-i levél Joachim von Winterfeldt-Menkinnek. Rainer Maria Rilke: BRIEFE AUS DEN JAHREN 1914 BIS 1921. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Insel, Leipzig, 1937. 375. Nem sokkal később végérvényesen kijelentette: „A mi feladatunk, hogy meghozzuk a tiszta döntést, ki-ki egyetlen, a saját kifejezőmódja mellett, és ezt az egyetlen ágazatban meghozott formáló akaratot minden más művészet mankója csak gyengítheti és fenyegetheti.” (Báthori Csaba fordítása.) 1921. március 12-i levél Maria Vittoria Attems grófnőnek. Uo. 384.

57. 1904. május 12-i levél. Rilke–Lou Andreas-Salomé: BRIEFWECHSEL. 161.

58. 1904. július 24-i levél Clara Rilkének. Id. Hermann Kunsich: RAINER MARIA RILKE. DASEIN UND DICHTUNG. Dunker und Humblot, Berlin, 1975. 289.

59. 1914. február 5-i levél. Rainer Maria Rilke: BRIEFWECHSEL MIT BENVENUTA (Magda von Hattinberg). Bechtle, Esslingen, 1954. 31.

60. Szabó Ede fordítása.

61. 1913. december 21-i levél Ilse Erdmannnak. BRIEFE 2. 417. (Báthori Csaba fordítása.)

62. 1915. november 8-i levél Lotte Hepnernek. BRIEFE 2. 511.

63. 1914. április 7-i levél. Rainer Maria Rilke: BRIEFE AN SEINEN VERLEGER 1906 BIS 1926. Insel, Frankfurt am Main, 1949. 272.

64. 1915. január 29-i levél. Id. Eudo C. Mason: LEBENSHALTUNG UND SYMBOLIK BEI RAINER MARIA RILKE. Böhlau, Weimar, 1939. 112.

65. L. a 8. sz. jegyzetet.

66. 1920. február 4-i levél. BRIEFE AN NANNY WUNDERLY-VOLKART. 143.

67. 1919. augusztus 17-i levél. Rainer Maria Rilke–Katharina Kippenberg: BRIEFWECHSEL. Insel, Frankfurt am Main, 1954. 367.

68. A JER HÁT, TE VÉGSŐ kezdetű versből vett részleteket Szabó Ede fordításában idézzük. (A fordító megjegyzése.)

69. A „lemondás” kísértése alighanem erősebben megkörnyékezte Rilkét, mint ahogy eddig feltételezték. A szó előfordul már a RODIN-

esszé csattanójában is (9/201.) (bár ott „*az élet-ről való lemondást*” jelenti, és így éppen a vég-érvényes döntést a művészi alkotás mellett), de aztán nyomatékosabb jelentéssel a műben magában. Sokatmondó jel 1907-ből, hogy Elizabeth-Browning sorait: „*The sweet, sad years, the melancholy years, / Those of my own life, who by turns had flung / A shadow across me*” így fordította le: „*die süßen Jahre, wie sich im Kreise / aufstellten, traurig, diese von Verzicht / lichtlosen Jahre*”. Rainer Maria Rilke: SÄMTLICHE WERKE, SIEBENTER BAND, ÜBERTRAGUNGEN. Hg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Hella Sieber besorgt durch Walter Simon, Karis Wais und Ernst Zinn. Insel, Frankfurt am Main und Leipzig, 1997. 976. (Kétnyelvű.) A „*Verzicht*” (lemondás) igencsak messze van a „*melancholy*”-tól. Röviden összefoglalva: a szó és különböző alakjai negyvenháromszor fordulnak elő a lírai életműben, még hozzá majdnem kizárólag a regény utáni korszakban, ezen belül pedig az alkotói válság éveiben. De hozzáteszem, hogy a szó Cvetajeva egy levelében is szerepel, amelyet 1926. június 14-én írt Rilkének: „*Lemondani? Ó, hát az sohasem olyan sürgős, hogy megérem.*” Rilke und Marina Zwetajewa: EIN GESPRÄCH. 74. A jegyzetek szerint a 'lemondás' főnév Cvetajeva lírájának egyik kulcsszava. Rilke orosz tudása azonban, saját kijelentése szerint, nem volt elegendő ahhoz, hogy eredetiben olvashassa Cvetajeva verseit. 223., 67. Így az egybeesés annak ritka példája lehet, amit 'lélekrokonságnak' nevezünk.

**70.** 1921. január 5-i levél. Rilke–Lou Andreas-Salomé: BRIEFWECHSEL. 427.

**71.** 1926. május 9-i és 12-i levél. Rilke und Marina Zwetajewa: EIN GESPRÄCH. 46., 54.

**72.** 1912. februári levél. Rilke–Lou Andreas-Salomé: BRIEFWECHSEL. 266. Jelzem: híres Rilke-tanulmányában Heidegger hivatkozik e levél történeti fejtegetéseire, de a járványra vonatkozó utalást mellőzi. Martin Heidegger: WOZU DICHTER?, HOLZWEGE. Klostermann, Frankfurt, 1950. 291–292.

**73.** Az utóbbi valójában prózaszöveg, amelyet Heidegger versként fogott fel, hogy kimutassa benne Hölderlin egyik „vezérszavát”. Martin Heidegger: ERLÄUTERUNGEN ZU HÖLDERLINS DICHTUNG. Klostermann, Frankfurt am Main, 1963. 39. Értelmezésével mindenesetre közzismertté vált ez a részlet.

**74.** 1903. augusztus 15-i levél. Rilke–Lou Andreas-Salomé: BRIEFWECHSEL. 113.

**75.** 1922. december 2-i levél Ilse Jahrnak. BRIEFWECHSEL. 3. 797.

**76.** Uo.

**77.** 1922. február 11-i levél. BRIEFWECHSEL AN NANNY WUNDERLY–VOLKART. 670.; 1922. február 11-i levél Marie Thurn und Taxisnak. BRIEFWECHSEL. 3. 742.; 1925. november 13-i levél Witold Hulewicznek. BRIEFWECHSEL. 3. 897.

**78.** Levél 1923 Háromkirályok napján (január 6.). Rilke: BRIEFWECHSEL AN GRÄFIN SIZZO. 55.

**79.** Ebben az összefüggésben további, mégpedig rendkívüli bizonyíték található a mű organikus jellegére nézve. 1898-ban Rilke Firenzebe, az újkori európai képzőművészet szent helyére ment. Ettől kezdve művét a legkülönbözőbb képzőművészeti világtéremtésekkel folytatott benső párbeszédben bontotta ki, az orosz ikonfestéstől egészen Kleeig. E fejlődési folyamatban egyre fontosabb szerepet kapott a zene motívuma, ám az (még a SZONETTEK ORPHEUSZHOZ-ban is) alárendelt helyzetben maradt más, meghatározó motívumokhoz, illetve más alapelvekhez képest. Csak életműve végén alkotta meg olyan versek koherens sorát, amelyeknek középponti motívuma a zene, sőt némelyikük a zenei alkotás elveit volt hivatott követni. A FIRENZEI NAPLÓ-ban mégis felfedezhető már a programszerű jövendölés: „*Eljön majd az idő, amikor szabad lesz erről [a dalról] is beszélnem. Mert keresni fogom a zenét.*” TAGEBÜCHER. 49. Az általános kérdésfeltevésre lásd Rüdiger Görner: „...UND DIE MUSIK ÜBERSTIEG UNS...” ZU RILKES DEUTUNG DER MUSIK. *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, 10 (1983). 50–67.; Silke Pasewalek: DIE MASKE DER MUSIK. ZU RILKES MUSIKAUFAUSSUNG IM ÜBERGANG ZUM SPÄTWERK. Hans Richard Brittnacher et. al. (Hg.): POETIK DER KRISE. RILKES RETTUNG DER DINGE IN DEN 'WELTINNENRAUM'. Königshausen und Neumann, Würzburg, 2000. 210–229. (További eligazítást nyújtó bibliográfiával.)

**80.** Célzás arra a formulára, amellyel Rilke a MALTE-regényt jellemezte: „*mint egy üres forma, egy negatív*”. Ugyanabban a levélben található, amelyben a már idézett „*hátoldal*” főnév. 1915. november 8-i levél Lotte Hepnernek. BRIEFWECHSEL. 2. 511.

**81.** 1912. január 16-i levél. Rilke und Thurn und Taxis: BRIEFWECHSEL. 107.

82. Rainer Maria Rilke: DAS TESTAMENT. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976. 45.

83. A „Tötliche” szó különleges írásmódjával Rilke azt jelezte, hogy a szó itt azt jelenti: 'das Todbringende' (a halált hozó), nem (vagy nem csak) azt: 'das Toderleidende' (a halált elszenvető).

84. Egy új, éppoly megdöbbentő, mint fájdalommas példa 1998-ból: QUEL QUE RESTA DI AUSCHWITZ (franciául: CE QUI RESTE D'AUSCHWITZ. Payot, Paris, 1999) című könyvében Giorgio Agamben a költők közül Rilkére hivatkozik a legtöbbször és a leghosszabban.

## Babiczky Tibor

---

### KYRIE

Nem tudlak megszólítani  
csak nézlek hogy az őszre tél jön  
pillézik a tejpör az égi mezőkön  
fél négy van nincsenek szavak  
olyan ez mint egy virradat  
ahogy a tárgyakhoz közel hajol  
s fölfuttatja kályhaezüstjét  
az alvó halastavak fölé

---

### MANÍR

Eltűntek már napjai a nyárnak  
csupa mozdonyzokogás most a kert  
ízék és illatok vissza-visszajárnak  
de a kóstolásnak ideje letelt

öröklilára festi majd a szánkat  
a túlrejt őszi szeder  
ilyen íze van tehát a fulladásnak  
és így foglak és így engedlek el