

FIGYELŐ

ÚJ MAGYAR KÖNYV RILKÉRŐL

*Bartók Imre: Rilke. Ornamentika és halál
L'Harmattan, 2011. 154 oldal, 2000 Ft*

Könyvének már a vége felé Bartók Imre, ha csak két mondat és egy hozzájuk írt kisbetűs lábjegyzet tartamára is, de felteszi a kérdést, hogy milyen értelemben lehet Rilke verseit „*bölcséleti líráként olvasni*”. Nem az a kérdés, hogy lehet-e filozófiailag értelmezni (mert hiszen minden szöveget lehet ilyen perspektívába helyezni, erre van is sok híres példa, az egyik leglátványosabb: Leo Spitzer egy idiotikus reklámondatból bontotta ki az amerikai életszemléletet), hanem az, hogy a szöveg valamilyen filozófiai ihletést közvetít-e. Válasza kényszerűen lakonikus: Rilke lírája nem alkalmas „*életvezetési tanácsadásra*” (ezt nem felesleges megállapítani: rajongói imádnak leginkább a korai levelekből és a korai versekből szentenciákat idézni, mintha Szent Ágoston vagy legalábbis Goethe bölcsességeire hivatkoznának), miként nem is a „léttörténet” prófécijája (ezt sem felesleges megállapítani, lévén, hogy vannak, akik a LÉT ÉS MŰ lírai meghirdetésének látják, holott Heidegger maga egy „*ínséges korszak*”¹ kivételes költőjének tartotta, aki közel jutott, de csak közel jutott az egyetlen igazi kérdéshez); hanem azt kell felismerni, hogy kezdetektől egy eredeti ismeretelméleti kérdés ihlette, míg a végső korszakot ugyanez a kérdés negatív határozza meg, amennyiben ekkor Rilke „*ennek perspektíváját vonja vissza*”. (123. k.) Egyébként Bartók sem itt, sem másutt nem vélte szükségesnek, hogy külön tisztázza, mennyire sajátos filozófia és líra kapcsolata Rilke életművében, ezt fejtegetéseiben mintegy eleve tudottnak tekint; ez lehetséges döntés, de egy másik szerzői döntésnek is lettek volna előnyei, leginkább, mert rákényszerítette volna, hogy valamilyen meghatározást javasoljon a „szép” rilkei fogalmára vagy még inkább eszményére, lévén, hogy könyvének ez

a központi kérdésfeltevése: Rilke törekvése a „szép” örökös újateremtésére, vagyis örökös újralerombolására, illetve örökös újralerombolására, vagyis örökös újateremtésére. Magát az ismeretelméleti kérdést viszont annak teljes elvontságában építi be a fejtegetéseibe. Egyfelől tisztán teoretikus szinten, amikor is Kant neves formuláját idézi az emberen kívüli világ létezésének bebizonyíthatatlanságáról, továbbá Hegelre, Nietzsche-re és Heideggerre, valamint megnevezetlenül, de ráismerhetően Husserl-re hivatkozik; másfelől a szövegek elemzésének különböző vonatkozásaiban, amelyeket következetesen e filozófiai perspektívában vezet végig. Az ELÉGIÁK elemzésének kiinduló gondolata például, hogy bennük Rilke egy antropológiai kérdésfeltevést retorizált, ennek megfelelően megállapítja, hogy az angyal nem más, mint az „*a hely, ahol az esztétika ontológiába csap át*” (64.), és ennek folytatásában úgy fogalmaz, hogy a (számozás szerint) két utolsó elégia képei „*zuhanásontológiailag*” (77.) jelentenek különböző fokozatot.

Mivel valahol kitérőt kell tennem, itt állítom meg a folyamatos ismertetést, amikor legkevésbé zavarja meg annak kifejtését, amiért a könyvet érdekesnek és fontosnak tartom. A közvetlen alkalmat a Kant-mondat adja (81.), amelyhez Bartók nem ad semmilyen referenciát, és amelyet nem is egészen pontosan idéz;² és ez egyáltalán nem egyszeri kicsúszás, mivel ha a könyv hivatkozásainak legnagyobb része természetesen korrekt, mégis megengedhetetlenül sok kisebb és nem is okvetlenül csak kisebb hanyagság és tévedés fordul benne elő. Említék néhányat mutatóba. Elfogadom, hogy egy szöveg elemzése közben nem lehet minden szintagmát újra hivatkozással ellátni. De ebben a könyvben nem is ritkán előfordul, hogy Rilke-szintagmák idézőjelben, de azonosíthatatlanul szerepelnek. Például egy ugyancsak numinózus önkomentár (63.),³ továbbá, hogy Bartók cím, illetve hivatkozás nélkül idéz vers- és levélrészleteket is (98., 100., 108., 118., 123.); még továbbá: szintén minden hivatkozás nélkül idézi Rilke

két nevezetes és könnyen megtalálható ars poetica formuláját, és mind a kettőt pontatlanul, az első, ahogy ő idézi, képtelenség (136., 146.).⁴ Még ennél a két legutóbbi, mondhatnám buta tévedésnél is problematikusabb az „üres közép” (85.) expressis verbis Rilkének tulajdonított szintagmája, lévén, hogy Bartók ennek koncepcionális jelentőséget ad, és értelmezéseiben egyre visszatér rá. Annyi teljességgel bizonyos (hála a két kordanciankönyvnek),⁵ hogy Rilke ezt a verseiben és az egyetlen regényében soha nem írta le, valószínűleg az egyéb prózai műveiben és leveleiben sem, én mindenestre nem láttam így idézve. A szintagma valójában Beda Allemann kétségkívül alapvető könyve alapján került be a Rilke-kutatás köztudatába.⁶ Gondolom, ha Bartók ezt tekintetbe vette volna, bármennyire fontosnak tartja is (ebben sokan osztják a véleményét), korlátozta volna koncepcionális értékét, és nem csak egyetlenegy (38., 124., 147.) idézett volna abból a nagyszámú vers- és prózahelyből is, ahol a „Mitte” épp hogy nem „üres”, hanem a legkülönbözőbb perspektívákból végletesen felfokozott pozitív tartalmat kap. „Minden közepek közepe”, így az ÚJ VERSEK legutolsó versében (BUDDHA IN DER GLORIE), „A [szívem] közepébe emeltek fel újra: a beteljesítés képe”, így egy prózai feljegyzésben egy évvel a két nagy ciklus előtt,⁷ „hallatlan közép” (értsd: a minden hallható zenén túli, demiurgikus léteremtés helye) az egyik utolsó, összefoglaló tisztú ORPHEUSZ-SZONETT formulája szerint (II/28.), ez az egyetlen szintagma, amelyet Bartók is idéz, még-hozzá kétszer és két ellentmondó kommentárral, először „a mindent átfogó Nyitottat” jelentené (38.), másodsor viszont úgy kommentálja, hogy „A közép mindig üresség” (147.). Ha pedig Bartók nem Rilket idézi, majdnem egyetlenegy esetben sem adja meg a forrásait: Kant (81., 83., 116.), Hegel (99.), Nietzsche (76., itt annál inkább hiányzik a hivatkozás, mert eltér az általános felfogástól, a NYOLCADIK ELÉGIA-ban Rilke Schopenhauer-olvasmányát szövegszerűen felismerni, továbbá 85., még továbbá 117., ahol szó szerint idézi, de nem jelzi), Simmel (81.), Weininger (69.), Merleau-Ponty (71.), Heidegger („egy obskúrus megállapítása szerint”, 100.), Benn (101.), az interpretátorok közül Gadamer (65., 80., 93.), Adorno (39.), Benjamin (138.), Szondi (65.), Guardini (93.), Hartmann (111.), Plessner (142.) stb. állításait néha idézőjelben, néha szabadon idézi, de nem mondja meg, hol

olvashatja el, akit a további összefüggések érdekelnek, Husserlnek pedig a nevét sem írja le, pedig szó szerint idézi, egyébként teljes joggal (15., 65.), és Füllebornnak sem, pedig szintén idézőjelben ismétli a formuláját (150.), és August Stahlnek sem, akinek egyszerűen átveszi az egyik fontos felismerését (45.). Mint ahogy nem ad arról sem eligazítást, hol találta meg a világirodalom nagyjainak formuláit, és ha az még esetleg megengedhető is, hogy mintegy a saját mondataiba beleszövi Kafka (66.) és Thomas Mann kijelentését (91.), az már biztos nem az, hogy idézőjelek között bármi hivatkozás nélkül idézi Pilinszky (13.), Baudelaire (138., 154.), Flaubert (43.) és Beckett (92.) szentenciáit, illetve versét, jelzem, némelyiket illetően nekem kételyeim vannak.⁸ Külön említem meg, mert közkeletű tévedés, hogy George formuláját, hasonlóképp másokhoz, akik a modern líra természetéről értekezve idézni szeretik, ő is tévesen fordítja, gondolom, egyszerűen utánuk idézi (mert hiszen ebbe a könyvbe és a Celanról szóló könyvébe beleírt fordításai tanúsága szerint egészen kiválóan tud németül). „Persze egy dolog sem áll meg ott, ahol megtört a szó (Stefan George)”, így Bartók (80.), holott Stefan George A SZÓ (DAS WORT) című versének lezáró sora így hangzik: „Ne legyen ott dolog, ahol hiányzik a szó” („Kein Ding sei wo das Wort gebricht”).⁹ Kicsit tágabb körben, de idetartozik az is, hogy Bartók értelmező lendületében néha egyszerűen tévesen, néha pedig fölötte kérdésesen olvassa a szövegeket. Egy-egy példát hozok mindkettőjükre. Az I/16. ORPHEUSZ-SZONETT-nek, amely a beszédhelyzet szerint egy kutyához szól, a poénjában nem egy Ézsau nevezetű próféta szerepel (34.), hanem Jákob testvére, illetve maga a kecskeszörbe bújó Jákob, a vers értelme nem az állat valamiféle apoteózisa, hanem a földi csalárd, vagyis egyedül igaz teremtés dicsérete; és semmiképpen sem vélem, hogy a két REKVIEM értelmezésének Rilke szerelmi megpróbáltatásai, illetve szerelemfelfogása volna a vezérlő szempontja, ha Bartók tekintetbe veszi a kétrészes ciklus keletkezéstörténetét (értsd: nem a hajdani szerelmet, hanem azt, hogy az egyik haláleset évekkorábban, a másik egy évvel korábban történt, még-hozzá fordított sorrendben, mint a nekik szentelt kétrészes ciklusban, Kalkkreuthot pedig Rilke még nem is ismerte személyesen), biztos ő is elgondolkozott volna egy másfajta olvasás lehetőségein. Egyetlen korrekt életrajz elolvasá-

sa attól is megóvta volna, hogy komoly súllyal megismételje a nálunk Pilinszkytól származó legendát, miszerint a haldokló Rilke csak egy írástudatlan parasztlányt túrt el maga körül. (91.) Említhetnék még szövegeket, amelyeket én egészen másképp értelmezek, továbbá asszociatív megjegyzéseket, amelyeket egyáltalán nem könnyű követni – de ez már nem a filológiai szabályok megtartásának a tárgya, ezért itt lezárom a kitérőt.

Mindenesetre már ezeknek a neveknek a sorozatából is jól kivehető, mi ennek a könyvnek a műfaja: esztétikai esszé. Tengelyében egy határozottan „bölcseleti” jellegű kérdésfeltevés áll: hogyan lehet egy művészeti alkotás állandó immanenciájának és állandó transzcendenciájának önellentmondását fenntartani, vagyis nem fenntartani (legvilágosabban: 99. kk.), amelyet Bartók kettős vetületben fejt ki. Az első vetület szerint: milyen teremtő elvek segítségével tudta vagy nem tudta Rilke a halál ornamentikus világát megkölneni, vagyis a nevezetes „*Iszonyú*”-t („*das Schreckliche*”) az ELSŐ ELÉGIA-ból, amelyet Bartók nem habozik Freud „*kísérteties*” („*das Unheimliche*”) és Heidegger „*félelmetes*” („*das Ungeheuer*”) fogalmához közel hozni (62.), a „*Szép*” perspektívájából meg (nem) jeleníteni – ennek a kérdésfeltevésnek a jegyében hosszú oldalakat szentel annak, hogy Rilke amennyire tematizálja, annyira megszünteti, *visszafordítja* a „látás” primer irányultságát és értékét (37. kk.); ugyanezt a vetületet másképp megközelítve: milyen poétikai elképzelések segítségével tudott vagy nem tudott Rilke egy felbomló, romossá vált poétikai világot mégis a szép artifizialis egységben meg (nem) alkotni – ennek a kérdésfeltevésnek a jegyében Bartók nem habozik elemzéseiben a „*kör*” (17.), a „*narcizmus*” (23. skk.), a „*teljesség*” (82.), sőt a skolasztikai egység (71.) és az *unio mystica* (144.) kulcsfogalmait leírni, de egyszerűen sok passzusban mindennek a kényszerű kudarcát fejtegeti (39., 45., 75.), a „*kör*” tökéletes geometriai ikonjában a szólás „*körben járását*” ismeri fel (17.), és magát a „*Schreckliche*” fogalmat, illetve szerinte annak „*Schrecken*” verzióját (a HARMADIK ELÉGIA-ban) maszturbációs poétikai eszménynek tekinti (111.).¹⁰ Ugyanez az alapkérdés második, *visszajára fordított* vetülete szerint: milyen teremtő elvek segítségével tudta vagy nem tudta Rilke az ornamentikus világban mindig a halálát meg (nem) költeni, vagyis az egyetlen pontot, ahol is a lét egyetlen-

egyszer teljes, de végérvényes pusztulására teljes. Bartók szövegfelismerései szerint például azt, hogy az ORPHEUSZ. EURÜDIKÉ. HERMÉSZ-versben a mesésen *szép* leírások után a pokoljáró hős visszafordul, mert ő is az „*Iszonyú*”-t akarja megszólaltatni (116.), illetve azt, hogy a legenda SÍRFELIRAT-ban („*Rózsa, te tiszta ellentmondás*” [...]) az EROS és a ROSE (anagrammatikus) léte egysége válik szavakká (128.). (A kellemetlenkedő hibajegyzék után helyesnek vélem megszakítani az ismertetést, hogy közbeiktassam: csak aki szuveréneken ismeri és kezeli az életművet, másképp, aki a szép kultuszában a „*retrográdol*” [91.] is meglátja, tud ilyen eredeti felismerésekre jutni); ugyanezt a vetületet másképp megközelítve: milyen teremtő elvek segítségével tudta a világot azon az ontológiai helyen meg (nem) költeni, „*ahol az ornámens megtörök*” (63.) – Bartók itt sem habozik olyan radikális megállapításokat leírni, mint hogy a narcizmus tükréből mindig csak a halál néz vissza (133.), és hogy a tökéletes létalakzatra szentelt vers végül nem lehet több, mint a „*nyoma*” ennek a tökéletességnek (32.), és így egyszermind itt is az eszmény „*immanens kudarcát*” (123.) is megállapítja, a „*Min-den*”, az „*Egész*”, fejtegeti, *per se* rúit, és szépségeszményben történő átváltoztatása valójában „*totalizációs gyakorlat*” (85.). A legérdesebb megfogalmazás szerint amennyiben a Rilke-mű mindig is az „*önmagát elvezni kívánó szubjektívítás*” (131.) jegyében éri el a tökéletességét, annyiban a „*post coitum omne poeta trista*” (16., 111.)¹¹ szabálya teljesedik be rajta. Arról persze már sokat írtak, hogyan tematizálta Rilke a verseiben a szexust, de eredeti gondolat ilyen általános és általánosan kettős értékű ideologikus és strukturáló jelentőséget tulajdonítani neki. Bartóknak nyilvánvalóan épp azért különlegesen fontos (és ezért vesz észre sokszor rejtett szexuális konnotációkat, így például egy Assisi Szent Ferencet idéző versben [118.], továbbá azért tér vissza állandóan a HARMADIK ELÉGIA-ra, amely kétségkívül pszichoanalitikus-szexuális tárgyú, de éppen emiatt ritkábban szokták az összefoglaló áttekintésekbe bevonni), tehát azért különlegesen fontos, mert kettős (alkalmasint: „*androgün*”, „*erotomán*”, „*nekrofil*”) (108., 109., 114.) értékű, vagyis az ő értelmezésében a legerősebb emblémája annak, amit másokkal egyetértően az életmű problematikussá (egyesek szerint egyenesen irritáló) bűvöletének, fascinosumának tekint (különösen 12.). Könyvének ez a célzata,

ez a tétje: bölcséleti kérdésfeltevése a művet többszörösen egymáshoz illeszkedő és egyszer-smind többszörösen egymásnak ellentmondó, magukat mindig megerősítő és egyszer-smind mindig megtörő vonatkozások alkotó eszményében határozza meg, és ezt a kérdésfeltevést állandóan és teljes bonyolultságában érvényesíti. Ennek a jegyében alig vagy inkább egyáltalán nem érdeklí a mű sokszor taglalt fejlődéstörténete, teljes szabadsággal helyez egymás mellé, illetve vonatkoztat egymásra szövegeket akár a korai, majd hogyanem dilettáns versekből és a két nagy ciklusból, sőt a még merészebben (de)komponált ciklus utáni versekből is. Annyi piszkálódó megjegyzés után ezt is beiktatom: módszerének szabadságát magam, a régi szakmai szokások rabja, nagy irigységgel olvastam, nekem például soha nem jutott volna eszembe, hogy a még nagyon bizonytalanul kereső FIRENZEI NAPLÓ egyik, 1898-ban feljegyzett gondolata („Egyetlen ember sem tud saját magából annyi szépséget magasba emelni, hogy az teljesen eltakarja. Lényének egy része mindig kinéz mögüle.”)¹² és az ugyancsak sötétén végérvényes NYOLCADIK ELÉGIA egyik színtagmája („a lényünk takarta Szabadság”) hasonlótl mond: a művészetben kívüli halál kényszerének a felismerését (135.); vagy hogy az 1904-ben keletkezett SKÁNEI ESTE című versből kiindulva, kapcsolatot lehet látni az (egyébként szintén 1904-ben íródott) VENUS SZÜLETÉSE és a nyolc évvel később, egész más poétikai korszakban keletkezett ELSŐ ELÉGIA angyalának megidézése között: mindháromban a „kék” szín jut metafizikai alakzatra, méghozzá úgy, hogy a legelsőként említett (kronologikusan második) vers ezt közvetlenül tematizálja, a másik kettőben azonban még le sem íratik, hanem éppen tökéletes és homológ átalakítottságában kell felismerni (71.); és a (számomra legalábbis) legmeghökentőbb példa: hogy AZ ÁHÍTAT KÖNYVÉNEK egyik széplelkű megállapítását, „Alapvetően csak imádságok léteznek”,¹³ ugyanabban a gondolatmenetben lehet idézni, mint a legutolsó években íródott KARL LANCKOROŃSKINAK írt vers fantazmagorikus geometriáját: „és ekként ad a Mindenségnek / új mértéket térdük derékszöge”, mivel Rilke mind a kettőben a „voluntarista” teremtés „apológiáját” hirdeti (123.). Másképp, ha úgy tetszik, iskolásabban fogalmazva: állandóan egymás mellé helyezi például a korai imaverseket (amelyeket többnyire allegorikusan egyértelműnek szokás tekinteni), a „művi dolog” („Kunst-

Ding”) verseit (amelyekben többnyire a tökéletesen zárt műalkotás eszményét szokás felismerni), az ELÉGIAK-at (amelyeket többnyire akként elemeznek, mint egy végtelenül nyitott lét megteremtését a mindent uraló angyalfikció perspektívájában) és a ciklusok utáni verseket (amelyek kapcsán jó okkal lehet a posztmodern elölegező vagy éppen zenei eszményű, csak önmagukra vonatkoztatott jelalkotásokról értekezni). Továbbá anyagát ugyan négy nagy tematikus fejezetbe rendezi: ÁLLAT – ANGYAL – SZERELEM – HALÁL, de ezek tárgyalása is, meg még az idézetek is folytonosan átfedik egymást, hiszen le is írja egyrészről, hogy „a szerelmi líra” és „a halál poétikája”, „matematikusán” is, „strukturálisan” is hasonlítanak egymásra (90.), másrészről, hogy az állat és az angyal mind költői funkciójuk szerint, mind ontológiai értékük szerint korrelatívák (60., 63., 71.); és nyílt vitában Allemann koncepciójával azt is leírja, hogy eltévesztettnek tartja a változásról értekezni, amely a „Kunst-Ding” után a „természeti tárgyak” ábrázolásához vezette volna Rilket, sőt eltévesztettnek tartja a „mesterséges” / „természetes” megkülönböztetését is egy olyan költészetben, amely mindig is „a képzelet artefaktumaként” jeleníti meg a „természetet” (112.). Hangsúlyozom, hogy ez messze menőkig nem csak a kronológiai bemutatás szokásától való eltérést jelenti. A Rilke-elemzések nagyrészt, kétségkívül az életmű természete okán, az egyes, egymástól lényegesen eltérő nagy formaalakzatok önálló poétikai vagy akár filozófiai jelentésének elemzésén alapulnak, ezen keresztül vagy éppen ezen túl jutnak esetleg egy nagy egység felmutatásához (amelyet Rilke maga mindenesetre mindig szenvedélyesen hirdetett vagy éppen követelt). Ezt a megalapozást Bartók teljesen félretolja, az egyedi tökéletes alakzatok elemzése annyira nem érdeklí, hogy egyenrangúként kezeli a majd-hogy dilettáns és a mai napig szeniálisnak ható idézeteket; mert ő elemzéseinek alapjaként (itt persze már nem egészen Rilke önkomentárjainak a szellemében) az életmű kétarcú, örökké megerősített és örökké megtört egységét tetelezi.

Elemző módszerét, azt hiszem, jelentékeny mértékben a dekonstruktív tanulmányok példájára alakította ki, amennyiben megállapításaiban és ítéleteiben állandóan szintetikus látásmódot érvényesít, és e szintetikus látásmóddal a poétikai teremtés, vagyis poétikai megis-

merés mindenkori és egyre tovább folytatott befejezhetetlenségét törekszik megragadni. Az ő három kiemelt példájával: elsőként a „*rügyező halál*” teremtő, vagyis romboló elvét, ezt nyilván a korai versek vonatkozásában (154.); másodjára a „*kimondhatatlan*” másképp, de szintén teremtő, vagyis romboló elvét, a kulcsszót a NEGYEDIK ELÉGIÁ-ból idézi (154.), de elemzései során már az ÚJ VERSEK néhány állat-dolog-versében is felismeri (például A HATTYÚ-ban, amely az „*Ungetanes*”, a „*meg nem tett*”, „*szürke zónájának*” megörökítésére íródott) (29.), és az elvet a ciklusok utáni versekig terjedően folytonosan érvényesnek véli, méghozzá egyre élesebben, amennyiben a kifejezés kényszerűen fokozódó öntematizálását, vagyis öntitkolását és öntelvéstését, vagyis önállítását és önmegsemmisítését ismeri fel benne (45., 110., 137.); és harmadjára egészen emblemikus jelentőséget tulajdonít annak, hogy halála előtt néhány nappal írt utolsó versében (JÖJJ HÁT, TE VÉGSŐ) Rilke a költői alkotásban (immanensen) megteremtendő, illetve (transzcendensen) megismerendő világ eszményének (ön)égető kudarcát foglalta egy rímformulába: „*kenn!*” / „*brennt!*” (123–124.). Jelzem, hogy a vers értelmezése vitatott, lehet töredéknek tekinteni, mert hiszen a verses sorokat mintegy a lehetséges folytatás nyersanyagaként zárójelben négy, kvázi versként összevágott prózasor követi, de úgy is lehet tekinteni, hogy végső, mintegy nyitottságában zárt gesztusként éppen ekként *mondott le* („*Verzicht*”), ezzel a szóval kezdődik a prózában írt négy sor) Rilke végleg a költői szólásról; annál nagyobb figyelmet érdemel Bartók felismerése.

Elemzései során három másik költő művét említi ismételtlen, Hölderlinét, Bennét és Celanét, hogy ekként kijelölje az életmű „*költői fenomenológiájának*” (7.) a területét. Közülük Bennre (majdnem, de nem egészen igazságosan) csak a negatív lehatárolás végett hivatkozik, mint-hogy Benn a „*senkihez, semmihez nem szóló*” költészet eszményének nevében ugyancsak keményen elítélte a dolgok ornamentális, illetve a szerelem szentimentális kifejezését (52., 100–102.);¹⁴ Bartók e tekintetben egyébként az általános felfogást követi. Az általános felfogást követi abban is, miért és mennyiben fordult Rilke Hölderlin példájához az ELÉGIÁK megalkotásának, illetve a ciklus ihletének hosszan tartó válsága idején. Néhány megvilágító erejű fejtegetését vonom egybe: mert Hölderlin kiküzdöt-

te, hogy újra isteneknek tudja a folyókat (81.), és hogy „*költőien lakoz[ze]k*”¹⁵ (33.), vagyis (mikor ezt maga Rilke nevezetes HÖLDERLINHEZ című ódájában vagy elégiájában, nem lehet eldönteni, tematizálta), kiküzdötte azt a „*világtelret*”, amit az utód már csak részletekben vagy jövőbeli vágyként érhet, vagyis nem érhet el (117.); de ezt az isteni-költői létet Hölderlin is már „*mitológiai méreteket öltő üzöttségben*” (33.), a szólás örökös „*Jaj nekem*” (WIE WENN AM FEIERTAGE) (63.) felkiáltásaival teremtette meg. A példákat, ismétlem, ismerjük, de mindenesetre mindnyájukat élesen exponálja; és különösen élessé akkor válnak, amikor Bartók expressis verbis Hölderlin líráját a „*kiszolgáltatás*” tapasztalataiban, vagyis eszméjében Celan lírájával mondja közösnek (33.). Párhuzamainak, illetve lehatárolásainak ez a legfontosabb és semmi esetre sem elterjedt eszméje: azt törekszik megértetni, hogy Rilke lírájának a jellegét (kell-e még hozzáfűznöm: a jellegét előnyére-hátrányára) Hölderlin és Celan két-egy ellenpontjával szembeállítva lehet megragadni.

Valóban, három évvel ezelőtt megjelent egy könyve Celanról, amelynek érdemes néhány tételét felidézni az új könyv perspektívájában; sőt ebbe az erősen sűrített kompendiumba még egy másik esztétának, Bacsó Bélának tizenhat évvel korábbi, Celanról írt füzetét¹⁶ is belevenom (amelyre persze Bartók is elismeréssel viszszaütal), mert néhány megállapítása, épp mert más szempontból íródott, rendkívül élesen igazolja e perspektíva jogosságát. Bartók tehát Celan értelmezéséhez abból indul ki, hogy e líra önnönmagát saját maga *kiszolgáltatottságában* határozza meg, „*s'expose*”, ahogy ezt maga a költő francia szóval leírta (feltehetően azért is, mert így Heidegger neves „*ek-stasis*” kategóriájának tükörfordítására jutott). (Celan, 11., a Rilke-könyvben is szerepel, ott hivatkozás nélkül, 23.) Lényege egy „*negatív teológia*”, abban az értelemben, hogy az idő megszűnését csak időbeliségben keresheti megkölneni; szavai ezért *mártírums* tetek, vagyis a költő és végső soron önmaguk értelem nélküli halálának tanúságtételei (anynyira azok, hogy ez a kifejezés tulajdonképpen pleonazmus, a *mártírums* etimológiailag tanúságtételt jelent) (Celan, 20–27.). Versei, Bartók egyik bizarrul erős summázata szerint, ott születnek, annak a lét/nemléti pontnak a jelei (95.), ahol Mnémosymé, az emlékezés múzsája és Léthe, a felejtés helye egyek (Celan, 100.), legsa-

játabb szerkezeti formájuk a fúga, sőt a mnemotechnikus fúga (Celan, 148–154.),¹⁷ mert hiszen „egy hiányt rajzolnak körbe” (171.), ez egyetlen igazi témájuk és eszméjük. (Visszautalok arra, hogy Bartók Rilke költői szólásmódját „körben járásnak” ítéli.) (17.) Bacsó érdekes módon nagyon hasonló jelenségeket nagyon hasonló értelemben problematizál, de ő más végkövetkeztetésre jut. Számára is Celan lírája az emlékezés és a felejtés keresztpontján keletkezik (6–8.), sőt ebben (expressis verbis Heideggerrel szemben, akitől Bartók nem akar elhatárolódni, amikor ugyanezt a verset taglalja) elutasítja a (hölderlini) VISSZAGONDOLÁS (ANDENKEN) bárminő formában megújuló lehetőségét. Celan számára minden más arc nem lehet más, mint az idő leleplezésének megjelenítése (12.), kijelentései ezért nem is szintaktikusan, hanem állandó parataxisfordulatokban követik egymást (itt mindenestre Hölderlinnek, illetve annak szellemében, ahogy Adorno Hölderlint értelmezte) (24.). Könyvének igazi tétje azonban nem ennek a radikális negativitáshoz közel álló kiindulásnak a kifejtése, hanem sokkal inkább az ellentétezési, feltehetően azért, mert nagyon komolyan veszi Celan kötődését a zsidó misztikához, nevezetesen Rosenzweig és Scholem tételeihez (általában persze Bartók is számon tartja ezt a hatást – de számára csak hatást): „*Igazat mond, aki árnyékot mond*”, idézi Bacsó az elsőtől, és a második tanítását abban foglalja össze, hogy „*a költő az az ember, aki talán még képes hallhatóvá tenni a nyelvből kivonult Isten teremtésének alapszavait*” (58., 39.). E két alapmondattal szellemében azt rekonstruálja, hogyan alkottathattott meg az Auschwitz után egyetlenként lehetséges líra. Ez a líra nem imitáció, hanem (Szondi formulája szerint) „szövegvalóság” (54.), de Bacsó tulajdonképpen ennél még többet akar állítani, és ennek a kifejtése a könyve igazi tétje: ez a líra az egyetlen érvényes valóság. Éppen ezt a végső eszményt Bartók határozottan másképp látja, ő nem hisz abban, hogy akár Celan költészetében is a szó beteljesíti archaikus hivatását. Expressis verbis kifejti, hogy a művészet Celan számára, ha persze nem is mimetikus, de semmi esetre sem autonóm (161.), valójában egy hermeneutikus, de önellentmondóan hermeneutikus képződmény (17. skk.), életalkotás, de egy „sérült életé” – és ebből az elmúlt és eljövendő, de mindig is elege a sérültségben meghatározott eszmény felől ragadja meg Rilke életművét.

Hölderlin és Celan közös ellenpontjának kifejtésében Bartók már a Celan-könyvben is a NYOLCADIK ELÉGIÁ-t idézi (45.), amely közismerten a ciklus legfájdalmasabb műve (Rilke maga „*csendes elégiának*” nevezte, egy olyan ciklus vonatkozásában, amely a kiáltó szó diadalmát volt hivatott beteljesíteni).¹⁸ A Rilke-könyvben pedig szokatlanul gyakran visszatér rá (ugyanilyen összefüggésben például 136.), s mindenütt fölismerteti benne, hogy a szöveg *nyitottsága* magának a rilkei világalkotásnak a problematikus mivoltát tematizálja. Elfogadom, hogy Hölderlin és Celan közös ellenpontjáról tekintve ennek az elégiának a perspektívájában rajzolódik ki legélesebben Rilke lírai életművének a sajátossága. Foglalkozunk így össze: a szólás parataktikus megtörések, a már csak hiányában tapasztalt Isten idejében úgy teremtett artificálisan időtlenül egységesnek ható művészi alakzatokat, hogy ezek végül mégis *leleplezik* (sic, például 131.) önnön időbeli és eltévesztett, vagyis egyedül igazán érvényes nyitottságukat. Elemzései során leggyakrabban az ORPHEUSZ-SZONETTEK-re hivatkozik, ezt még visszajáról is meg lehet állapítani, hivatkozik persze az ELÉGIÁK-ra is, de közülük (miként más összefüggésben már említettem) legfőként a HARMADIK és a NYOLCADIK ELÉGIÁ-ra, a TIZEDIK ELÉGIÁ-t teljesen az ORPHEUSZ-SZONETTEK átfogalmazásaként értelmezi (132–134.), és egyetlenegyszer sem idézi a ciklus euforikusan diadalmas szakaszait például a HETEDIK és a KILENCEDIK ELÉGIÁ-ból; az ORPHEUSZ-SZONETTEK-ben viszont (ezt jó lett volna, ha külön nyomatékosítja) már egyáltalán nincs is „*angyal*”. Választása nyilvánvalóan általános felfogását kell, hogy igazolja, és valóban ekként tekintve kikezdehetetlenül pontos: ez a ciklus ihletett leginkább az egység és a sokféleség jellegzetesen rilkei metszőpontján. Egyetlen, valósággal megszállott eszme uralja, Bartók egyik legszerencsésebb (még korábbi alkotásokról szóló) megfogalmazását idézve, összes versének összes szava, „*centripetálisan*” (72.) felé súlyozódik vagy éppen *zuhan*: Orpheusz (dionüszoszi?) (132. skk.) éneke saját haláláról, mint a költői lét abszolút önmegvalósítása. Ezt az egyetlen eszmét viszont, lakonikusan összefoglalva: a földi és az alvilági lét egylényegűségét, néhány tematikus vezérmotívumtól eltekintve, az esetlegességig terjedően sokféleképpen, Bartók nagyon erős megfogalmazásával, „*már erodálásnak indult és egyre inkább heterogénné vált nyelvi anyagból*” (123.)

költi meg, hol az autochton Orpheusz-történetet írja újra és újra, hol pedig egy egyszarvút, egy kutyát, a gépet vagy valamilyen fikcionált vadászati rítust választ témájául; ebből adódóan pedig képvilága az egyes, akár önmagukban homogén tárgyú szonettekben is gyakran amorf hatást kelt. Bartók radikálisan *nem* teszi fel a kérdést, hogy a szonettciklus végül egységes-e vagy amorf; egységes, amennyiben egylényegűen amorf, és amorf, amennyiben esetlegesen sokszerű alakzatokban egylényegű. Könyve központi célzata, hogy ezt az olvasatot az életmű egészére érvényesítse; és feltétlen sikere, hogy a megrögzött tagolásokkal szemben igazolja ennek az olvasatnak nemhogy a jogosságát, hanem a megvilágító erejét. Elfogadom, hogy ő maga, ahogy a bevezetőben idéztem, „bölcseleti”- „antropológiai” megközelítésről ír – de amit ekként megragadni törekszik, az a költői alkotás szellemi konfliktusa, amiként azt Rilke siker és kudarc egészen egyszeri (ön)egységében, vagyis (ön)ellentmondásában megvalósította.

Jegyzetek

1. Tanulmányának kicsit rövidített magyar változata, Schein Gábor fordításában: Martin Heidegger: KÖLTŐK MIRE JÓK. *Enigma*, 1999/2–3. 36–68. A tanulmány első mondatában Heidegger Hölderlin „*dürrfüge Zeit*” szintagmáját idézi.

2. Az eltérés kicsi, de Kantot aztán végképp illik pontosan idézni. A pontos mondat: „*A filozófia és az általános emberi ész botránya, hogy a rajtunk kívül lévő dolgok létezését pusztán hívés alapján kell feltételeznünk.*” Immanuel Kant: A TISZTA ÉSZ KRITIKÁJA. Ford. Kis János. Atlantisz, 2004. 45. k.

3. A sor Rilke FORTSCHRITT (TÖVÁBB) című verséből való, de ha már a verskontextus nélkül idézi, akkor a kulcsszó nem, „*megnevezhetetlen*”, ahogy Nemes Nagy Ágnes fordította, hanem „*névtelen*” („*Namenlose*”). A sor felét már a 18. oldalon is idézi, ott másképp (még pontatlanabban) fordítja, de megadja a címet.

4. Ezt is idézem. „*A zárt formával szemben, amely Rilke elhíresült megjegyzése szerint »minden sor akár egy oszlop« klasszicista elvét követi*”, olvassuk a könyvben. Egy valóban örökké idézett levélben, az ÚJ VERSEK eszményét keresve, Rilke azt a formulát alkotta meg: „*egy plasztikus nyelv [...] szavak, mint szobrok és verssorok mint oszlopsorok*” (1904. május 12., címzettje Lou Andreas-Salomé); Cézanne-ról pedig, Harry Graf Kessler naplójának feljegyzése szerint azt mondta volna, hogy „*Mózes óta senki nem látott egy hegyet ilyen nagynak*”, 1.

Heinrich Wiegand Petzet utószavát a kötethez: Rainer Maria Rilke: BRIEFE ÜBER CÉZANNE. Insel, 1983. 106.

5. Ulrich K. Goldsmith et al.: RAINER MARIA RILKE. A VERSE CONCORDANCE TO HIS COMPLETE LYRICAL POETRY. W. S. Maney and Son, 1980; Russell E. Brown: INDEX ZU RAINER MARIA RILKE. DIE AUFEICHNUNGEN DES MALTE LAURIDS BRIGGE. Athenäum, 1971.

6. Beda Allemann: ZEIT UND FIGUR BEIM SPÄTEN RILKE: EIN BEITRAG ZU MODERNEN GEDICHTS. Neske, 1961, különösen 100. kk.

7. Rainer Maria Rilke: DAS TESTAMENT. Suhrkamp, 1976. 21.

8. Helytálló a szavamért. A második Baudelaire-idezetben például valószínűleg Baudelaire HAZUGSÁG SZERELME című versének két különálló szava: „*gyűmölcs*”, „*közöny*” vonatott össze egy szintagmába; és az én forrásaim nem tudnak róla, hogy Thomas Mann a MALTE-regényről bármit mondott volna.

9. Stefan George: WERKE. Verlag Helmut Küpper, 1976. 466. Vállalom a tudálékosság ódiúmat, amikor még egy másik példát is felhozok, mert egy még inkább legendás kép ismétlődő félrefordításáról van szó. Celanról írt könyvében, amelyre még vissza fogok térni, Bartók vélhetően saját fordításában idézi Hölderlin AZ ÉLET FELÉN című versének lezárását: „*Szótlannul és hidegen zörögnek / a zászlók a szélben.*” Bartók Imre: PAUL CELAN. A SÉRÜLT ÉLET POÉTIKÁJA. L'Harmattan Kiadó, 2009. 140. Noha mások is hasonlóképpen fordították, ez így képileg értelmetlen, szó szerinti fordítása: „*csikorognak a szélkakasok*” (Fahnen – Windfahnen), Szabó Lőrinc is, Tandori is így fordította: „*zörög a szélkakas*” (ÖRÖK BARÁTAINK. Szépirodalmi, 1964. 117.), „*Megzörönnék az ércakasok*” (FÖLD ÉS VADON. Európa, 1978. 176.), mégis a téves fordítást szokták gyakrabban idézni.

10. Bármennyire szférikus költő volt is Rilke, nem kell szentségtörést kiáltani, mivel valóban ismételtlen írt verseket, amelyekben saját férfierejét és alkalmasint maszturbációját költötte át transzcendens rétegbe (GYÖNGYÖK PERDÜLNEK SZÉT, HÉT VERS). És hát ismerjük az 1925. október 31-én Lou Andreas-Saloméhoz írt levelét, amelyben azzal vádolta magát, hogy kártékony szenvedélye a felelős a katasztrofálisan rosszabbodó betegségeért. Tizennégy hónappal később meghalt, leukémiában.

11. Egy gonosz lábjegyzet: hogy ezt a mondásparafrazist a két alkalommal kétfajta ragozással írja le, mégis arra utal, hogy még egyszer el kellett volna olvasnia a kéziratát.

12. Mivel valóban nagyon fontos gondolat, közzlöm az érdeklődő olvasóval: Rainer Maria Rilke: TAGEBÜCHER AUS DER FRÜHZEIT. Insel, 1973. 30.

13. „*Es gibt im Grunde nur Gebete.*” (Az olvasó számára, akit Bartók itt is szerbenhagy, a vers címe: ALLE, DIE IHRE HÄNDE REGEN.)

14. Kedvetlenül, de mégis, lévén a modern líráról szóló elmélkedések egyik alapidezete. Benn mondata pontosan a következőképpen hangzik: „*az abszolút*

költi meg, hol az autochton Orpheusz-történetet írja újra és újra, hol pedig egy egyszarvút, egy kutyát, a gépet vagy valamilyen fikcionált vadászati rítust választ témájául; ebből adódóan pedig képvilága az egyes, akár önmagukban homogén tárgyú szonettekben is gyakran amorf hatást kelt. Bartók radikálisan *nem* teszi fel a kérdést, hogy a szonettciklus végül egységes-e vagy amorf; egységes, amennyiben egylényegűen amorf, és amorf, amennyiben esetlegesen sokszerű alakzatokban egylényegű. Könyve központi célzata, hogy ezt az olvasatot az életmű egészére érvényesítse; és feltétlen sikere, hogy a megrögzött tagolásokkal szemben igazolja ennek az olvasatnak nemhogy a jogosságát, hanem a megvilágító erejét. Elfogadom, hogy ő maga, ahogy a bevezetőben idéztem, „bölcseleti”- „antropológiai” megközelítésről ír – de amit ekként megragadni törekszik, az a költői alkotás szellemi konfliktusa, amiként azt Rilke siker és kudarc egészen egyszeri (ön)egységében, vagyis (ön)ellentmondásában megvalósította.

Jegyzetek

1. Tanulmányának kicsit rövidített magyar változata, Schein Gábor fordításában: Martin Heidegger: KÖLTŐK MIRE JÓK. *Enigma*, 1999/2–3. 36–68. A tanulmány első mondatában Heidegger Hölderlin „*dürrfüge Zeit*” szintagmáját idézi.

2. Az eltérés kicsi, de Kantot aztán végképp illik pontosan idézni. A pontos mondat: „*A filozófia és az általános emberi ész botránya, hogy a rajtunk kívül lévő dolgok létezését pusztán hívés alapján kell feltételeznünk.*” Immanuel Kant: A TISZTA ÉSZ KRITIKÁJA. Ford. Kis János. Atlantisz, 2004. 45. k.

3. A sor Rilke FORTSCHRITT (TÖVÁBB) című verséből való, de ha már a verskontextus nélkül idézi, akkor a kulcsszó nem, „*megnevezhetetlen*”, ahogy Nemes Nagy Ágnes fordította, hanem „*névtelen*” („*Namenlose*”). A sor felét már a 18. oldalon is idézi, ott másképp (még pontatlanabban) fordítja, de megadja a címet.

4. Ezt is idézem. „*A zárt formával szemben, amely Rilke elhíresült megjegyzése szerint »minden sor akár egy oszlop« klasszicista elvét követi*”, olvassuk a könyvben. Egy valóban örökké idézett levélben, az ÚJ VERSEK eszményét keresve, Rilke azt a formulát alkotta meg: „*egy plasztikus nyelv [...] szavak, mint szobrok és verssorok mint oszlopsorok*” (1904. május 12., címzettje Lou Andreas-Salomé); Cézanne-ról pedig, Harry Graf Kessler naplójának feljegyzése szerint azt mondta volna, hogy „*Mózes óta senki nem látott egy hegyet ilyen nagynak*”, 1.

Heinrich Wiegand Petzet utószavát a kötethez: Rainer Maria Rilke: BRIEFE ÜBER CÉZANNE. Insel, 1983. 106.

5. Ulrich K. Goldsmith et al.: RAINER MARIA RILKE. A VERSE CONCORDANCE TO HIS COMPLETE LYRICAL POETRY. W. S. Maney and Son, 1980; Russell E. Brown: INDEX ZU RAINER MARIA RILKE. DIE AUFZEICHNUNGEN DES MALTE LAURIDS BRIGGE. Athenäum, 1971.

6. Beda Allemann: ZEIT UND FIGUR BEIM SPÄTEN RILKE: EIN BEITRAG ZU MODERNEN GEDICHTS. Neske, 1961, különösen 100. kk.

7. Rainer Maria Rilke: DAS TESTAMENT. Suhrkamp, 1976. 21.

8. Helytálló a szavamért. A második Baudelaire-idezetben például valószínűleg Baudelaire HAZUGSÁG SZERELME című versének két különálló szava: „*gyűmölcs*”, „*közöny*” vonatott össze egy szintagmába; és az én forrásaim nem tudnak róla, hogy Thomas Mann a MALTE-regényről bármit mondott volna.

9. Stefan George: WERKE. Verlag Helmut Küpper, 1976. 466. Vállalom a tudálékosság ódiúmat, amikor még egy másik példát is felhozok, mert egy még inkább legendás kép ismétlődő félrefordításáról van szó. Celanról írt könyvében, amelyre még vissza fogok térni, Bartók vélhetően saját fordításában idézi Hölderlin AZ ÉLET FELÉN című versének lezárását: „*Szótlannul és hidegen zörögnek / a zászlók a szélben.*” Bartók Imre: PAUL CELAN. A SÉRÜLT ÉLET POÉTIKÁJA. L'Harmattan Kiadó, 2009. 140. Noha mások is hasonlóképpen fordították, ez így képileg értelmetlen, szó szerinti fordítása: „*csikorognak a szélkakasok*” (Fahnen – Windfahnen), Szabó Lőrinc is, Tandori is így fordította: „*zörög a szélkakas*” (ÖRÖK BARÁTAINK. Szépirodalmi, 1964. 117.), „*Megzörönnék az ércakasok*” (FÖLD ÉS VADON. Európa, 1978. 176.), mégis a téves fordítást szokták gyakrabban idézni.

10. Bármennyire szférikus költő volt is Rilke, nem kell szentségtörést kiáltani, mivel valóban ismételtlen írt verseket, amelyekben saját férfierejét és alkalmasint maszturbációját költötte át transzcendens rétegbe (GYÖNGYÖK PERDÜLNEK SZÉT, HÉT VERS). És hát ismerjük az 1925. október 31-én Lou Andreas-Saloméhoz írt levelét, amelyben azzal vádolta magát, hogy kártékony szenvedélye a felelős a katasztrofálisan rosszabbodó betegségeért. Tizennégy hónappal később meghalt, leukémiában.

11. Egy gonosz lábjegyzet: hogy ezt a mondásparafrazist a két alkalommal kétfajta ragozással írja le, mégis arra utal, hogy még egyszer el kellett volna olvasnia a kéziratát.

12. Mivel valóban nagyon fontos gondolat, közzlöm az érdeklődő olvasóval: Rainer Maria Rilke: TAGEBÜCHER AUS DER FRÜHZEIT. Insel, 1973. 30.

13. „*Es gibt im Grunde nur Gebete.*” (Az olvasó számára, akit Bartók itt is szerbenhagy, a vers címe: ALLE, DIE IHRE HÄNDE REGEN.)

14. Kedvetlenül, de mégis, lévén a modern líráról szóló elmélkedések egyik alapidezete. Benn mondat pontosan a következőképpen hangzik: „*az abszolút*

vers, a hit és remény nélküli vers, a senkihez sem szóló vers, a varázslatosan egymás mellé helyezett szavakból álló vers". LÍRAPROBLÉMÁK. *Holmi*, 1991/8. 966. Kurdi Imre fordítása.

És ha már jegyzetet írok, lakonikusan annyit teszek hozzá: Benn néha nem tudta elrejtetni csodálatát az életmű és akár személy szerint a költő iránt, amely és aki egyébként minden tekintetben tökéletesen idegen volt tőle.

15. Kedvetlenül, de mégis. Az örökké idézett szin-tagma Hölderlin: IN LIEBLICHER BLÄUE című versében fordul elő, illetve Heidegger tanulmányában: „... KÖLTŐIEN LAKOZIK AZ EMBER...” T-Twins/Pompeji, 1994. 191–209., lévén, hogy ez a tanulmány tette közis-merített Hölderlin azelőtt semmilyen különös figyelemre nem méltatott töredékét.

16. L. a 9. sz. jegyzetet. Bacsó Béla: A SZÓ ÁRNYÉKA. PAUL CELAN KÖLTÉSZETÉRŐL. Jelenkor, 1996.

17. Akár itt is megírhatta volna, hogy ez a típusú elemzés nem egészen az ő ötlete, l. például Anselm Haverkamp–Renate Lachmann (ed.): GEDÄCHTNIS-KUNST. STUDIEN ZUR MNEMOTECHNIK. Suhrkamp, 1991. Annál inkább, mert érdekesen és jól alkalmazza.

18. Heinrich Kreutz: RILKES DUINER ELEGIEN. EINE INTERPRETATION. Beck, 1950. 122.

Pór Péter

SZELLEMKÉPES KÖNYV

Orosz István: *A követ és a fáraó*
Typotex, 2011. 320 oldal, 3900 Ft

Furcsa belegondolni: kevés festményt nézegethettek, sőt méregethettek annyit a századok során, mint éppen A KÖVETEK-et. Ezt a festményt valóban szó szerint minden lehetséges szemszögből megközelítették már, elsősorban a torzítva ráfestett koponya titkát kutatva, melynek kibontásához a néző mozgására, helyváltoztatására van szükség. A festmény története vagy inkább – több mint hányatott – sorsa már kevesebb érdeklődésre tartott számot, így azzal sem igen foglalkozott senki, hogy több részét is átfestették, illetve retusálgatták, vagy hogy eredetileg másfajta, megfelelőbb keretben lehetett. Új könyvében Orosz István ezeket a vonatkozásokat nemcsak hogy bevonja a Holbein-kép elemzésébe, de egyenesen megkerülhetetlennek tekinti. Valószínűsíti, hogy a festmény eredetileg sokkal elmésebben volt elhelyezve, mint jelenlegi helyén, a National Galleryben: a ko-

ponya képe egy tükörben jelent meg a poliszi palota titoklépcsőjén fölfelé igyekvőknek, akik csak a szobába érve érthették meg, hogy mi változott ki e tüneményt (151.); a kép egyik fele egy ideig elzárva, külön pihent, és a festmény mai állapotában csonkolt. Mindazonáltal Oroszt ezek a felfedezések nem önmagukért érdeklik, csak arra adnak módot a számára, hogy sokkal szorosabb, személyesebb kapcsolatba kerüljön a képpel.

Orosz „technikai” jellegű felfedezéseire persze nagyon is szükség van: a korábbi értelmezők zöme vele ellentétben inkább csak a festményt – a táblát önmagában – nézte (de könyvéből kiderül, ennyi erővel akár egy jó minőségű és valóban a teljes festményt tartalmazó reprodukciót is nézegethetett volna), így alakult ki mára lényegében megszilárdult értelmezése. A KÖVETEK-et sokáig alapvetően világias, politikai tartalmú képnek tartották, a festmény nem egy különös részlete, így az elpattant húrú lant, a VIII. Henrik törekvései nyomán támadt diplomáciai és valláspolitikai diszharmoniót lett volna hivatva jelképezni, és megegyezésre szólított volna fel. Azt gondolták, hogy az előterében látható anamorfikus torzítású koponya egyrészt Holbein furfangos szignója lehet (*hohles Bein*, „üreges csont”), másrészt *memento mori*, a két Londonba delegált francia követ, Jean de Dinteville és George de Selve alakja közt látható tárgyak pedig Dinteville tudományos érdeklődésére utalnának.¹ Nemrég a kiváló tudománytörténész, J. North tovább finomította az értelmezést: szerinte az egyes csillagászati eszközök egy konkrét helyre és időpontra utalnak, általuk London azonosítható be 1533 nagypéntek-jén – a keresztre feszítést követő 1500. nagypénteken – április 11-én délután négy óra nyolc perckor.²

Orosz István már a North-könyv magyar megjelenésének alkalmából is megfogalmazta gondolatait Holbein festményével kapcsolatban.³ Írásából kiderül, hogy már régóta foglalkoztatja a kép; mindazonáltal komolyan vette recenzensi feladatát, és valóban a könyv apropóján írt a festményről. Ami újdonság akkori értelmezésében, az túlnyomórészt kifejezetten North-hoz fűzött kiegészítés: ilyen például, hogy a műszereken beállított időpontok sorozata nem akárhogy, hanem a festményen látható glóbusz különböző pontjain idézni meg Jézus halálának percét. De már itt fölbukkan több általa