

is. Az előbbiről biztosan tudja és meri mutatni az örök egy szépet, jót, az utóbbihoz meg van aktuális humora, ami nem zárja ki, hogy kritikus és éles legyen a víziója. A humor szó maga is nedveket, vagyis testnedveket jelentett a régi medicinában – vagyis elmondhatom: úgy érzem, hogy ebben a jó humorú emberben meg lehet bízni, hiszen efféle személy eredendő pszichofizikai rokonságban van a testi és lelki szikkadásokat és elapadásokat feledtető elemekkel (amilyenek – egyebek közt – a szerelmi események jófajta „nedvei”). Jöjjön most már elő Ficsku Pál az igazi farbával.

Fogarassy Miklós

## RILKE, HENRI MICHAUX MELLETT

Enigma – művészetelméleti folyóirat,  
20–21. (1999), 31. (2002)  
Rilke-számok

Bevezetőül néhány szó az *Enigma* című folyóiratról. A szokásos fordulat valahogy úgy hangozna, hogy minden figyelmet és rokonszenvet megérdemel; de ez most reménytelenül elhibázott lenne, mivel ez a folyóirat mindekelőtt szokatlan, szabálytalan jellegével lep meg. Így sokkal inkább valami olyasmit kell írni, hogy ilyen folyóiratot csak magányos megszállottsággal lehet szerkeszteni.\* Beköszönő szövegében Markója Csilla, a folyóirat egy személyes szerkesztője Henri Michaux egyik szürreális enigmáját idézi (ez ihlette tehát a folyóirat címét is) a teremtményről, amely akár mennyire lélektelennek és töredékesnek látszott, egyszer csak elszabadult, és önálló léthe

\* Rosszhiszemű megjegyzések megelőzésére: az *Enigma* tőlem is közölt (egyébként: a 28/29. számában, amikor már jól fel lehetett ismerni, mennyire sajátos profilt alakított ki) két cikket, és a következő számok egyikében egy harmadik is megjelenik. De a legegyszerűbben szólva: nem azért találok érdekesnek, mert engem is közölt, hanem megfordítva, azért fogadtam el a lap felkérését, mert érdekesnek találtam.

kezdett, vagyis tökéletesen eltűnt: „*Kenyérmorzszából állatkát gyúrtam, valamiféle egeret. Alig fejeztem be a harmadik lábát, máris futni kezdett. Elmenekült az éj leple alatt.*” Idézem e mellé Michaux egy másik „enigmáját”, amely meszkalinos révületben jelent volna meg neki: „*Az egészet, úgy lehetett volna mondani, egy kiváló rendező hozta össze, egy rendkívüli férfiú. Bizarr, néha szellemes, jeges humorú. (Még ez is!) Néha hirtelen felnevetett, de ez aztán végképp nem nevetetett meg. Először »varázsló« viccek, mint a térd-szakállra összeszúgorodott alak meg hasonlók. De mindig valamilyen meglepetés. Minden alkalommal meglepődtem. Inkább rejtély (»énigme«!) volt, mint vicces, például egy bámulatosan fehér virágpárta, itt vagy ott esetleg egy-egy imáandó indiánsárga árnyalattal, az egyik érzékeny és egészségesen telt szírmot láncocska, egy nagyon-nagyon hosszú órarugó tartja. Néha az egész úgy hatott, mint egy apológia vagy egy megjelenítés, mintha jelet, s az első tapogatódzások után lassan-lassan (s egyre pontosabban célozva) egy neked szóló jelet, egy sátrani jelet adnának.*” És ez után az ugyancsak szokatlanul elképzelt, de aztán ugyancsak teoretikusan átvilágított „enigma” után két oldallal következik még egy hasonlóképp szokatlan leírás vagy kommentár, nem is lehet jól eldönteni: „*A lény érzékelt engem, felügyelt rám, visszajuttatta hozzám a képeket, amelyeket én fedeztem fel egy könyvben, de csak miután újra átgondolta és újra alkotta őket, vagyis különmemű részekből álló szörnyetegeket komponált belőlük, amelyek viszont nem is voltak riasztóak, hanem inkább olyanok voltak, mint egy újonnan kitalált szó, és nem is kellett túlzottan beavatottnak lenni ahhoz, hogy az ember felismerje az utalásokat és a gúnyt.*”

Az analógiát, persze, a legkevésbé sem szabad erőltetni; de annyit talán jogos megtartani belőle, hogy ezek szerint az igazi „enigma” és az igazi ENIGMA a mindennapi vagy révületes lények és az olvasmányok örökös egymást alkotásában vagy egymást jelzésében áll, legyen az groteszk álom a teremtszról és az eltűnésről vagy kvázi-teoretikus fejtegetés a művész és képeinek genealógiájáról – vagy legyen az éppen Mednyánszky háborús festésze, mivel, ahogy ezt a neki szentelt számban Markója Csilla tollából olvassuk, a festő már jóval azelőtt, hogy a történelem brutális gazdagsággal kínált a számára modelleket, előszeretettel festett szenvedő és gyötrött férfitesteket. Egy másik cikkében még tovább ha-

lad, és nyilvánvalóan szimptomatikus értékkel Mednyánszky világháborús tapasztalatának pszichoanalitikus motiváltságot tulajdonít – ami ugyancsak lidérces feltételezés, s legfőként azért, mert a képek precíz elemzésével demonstrálja. Miként ezt a szakmabeliek jól tudják, Markója Csilla Mednyánszky életművének, tehát a biográfiának és a képeknek egészen újszerű értékelésével nyert elismerést a művészettörténészek körében; de felfedezte volna-e ugyanezeket a vonásokat, ha nem érzékeny Henri Michaux „*enigmáira*”?

Az *Enigma* referáló jellegű „*művészetelméleti folyóirat*”, s mégis, egy szintén szokatlan, de semmi esetre nem disszonáns szerkesztői elképzelés eredményeképp Marno János és Tandori Dezső állandó jelenléte kíséri a különféle tematikus számokat, amennyiben a két költő vagy versben, vagy prózai alkotásokban írja tovább a különféle elemzéseket. Soha teoretikusabb és soha alkalmibb ihletet! A filológus elképedten ismeri fel, milyen mennyiségű és milyen pontos anyagot dolgozott bele például Marno a Mednyánszky kapcsán, Tandori a Proust kapcsán írt költeménybe, vagyis hogy tulajdonképpen hibátlanul hiteles mindkét világ, és éppen nem annak ellenére, hanem mert drasztikusan szétszabdalt és átrendezett alakjában ismerjük fel a hitelét; miként például Tandori meditációja a manhattani toronymerényletről úgy folytatja az első világháború filozófiai és költészeti fogadtatását, hogy egészen másról beszél, és mást állít, Marno pedig bambereg alkotói magányában arról medítál, miért tagadja meg a közösséget Proust alkotói magányával. De a filológus minden elképedésénél is nagyobb az olvasó csodálata, hogy e sokszoros közvetítések teoretikus alkalma révén autochton alkotások jönnek létre, ahogy Marno fogalmazza egy ciklusban, amelynek a TANULMÁNYVERSEK címet adta: „*S ha a hang- / súly az eszmén, ámde a hangot magát / a fájdalom fakaszja ki testünkéből*” – és persze nem okvetlenül csak „*a fájdalom*”. Olyanok ezek a versek és olyan a prózai szövegek egy része is, mintha nem is a témájukat variálnák, de nem is általában a költői megszólalás hagyományát travesztálnák, hanem egy precíz, ámde nem létező alapszövegre, önnönmaguk soha nem létezett előző alakjára íródna rá, azt helyeznék át a reflexió, helyenként valósággal a kommentár ihletkörébe; ekként viszont két-

ségkívül ott a helyük a történeti-fogalmi elemfuttatások mellett. Ugyanebben a TANULMÁNYVERSEK-ben Marnót meditációja oda vezeti, hogy meghatározza, mit akar megalkotni a költészetével: „*ha versen még / azt is értjük, ami a testben, amely elménkre / fűtyül, hatást fejt ki, és tárgyunktól folyóást el- / térít*”. A meghatározás meghökkent, kivált, mert még egy modorosnak látszó tipográfiai törést is tartalmaz, míg nem fel kell ismernünk, hogy tökéletesen pontos: ez a törésben végigvitt *eltérítés*, ez a vers (amiért is tárgytalanná válik közvetlen vagy közvetett ihletettségről beszélni – végre is ki tenne ilyenféle különbséget egy gondolkozó írásait elemezve?); és a meghatározás tulajdonképpen még az *Enigma* egészére is érvényes, amennyiben szerkesztésében félreismerhetetlen a szándék, hogy az *eltérítés* reflexiójának legyen a folyóirata. Most, a 30. szám körül (33, de némelyik dupla szám) már kirajzolódik a folyóirat tematikus és teoretikus érdeklődésének két meghatározó területe. Az elsőt mondjuk Hölderlin, Proust, Rilke, Heidegger és Celan, a másikat mondjuk a LAS MENINAS-t festő Velázquez, Kafka, Roussel, Deleuze és Hantai Simon nevével jelezhetnénk. A kettős tájékozódást, úgy látszik, hagyományos formulába is lehet foglalni: metafizikai teleológia versus művészi teleológia (nem Deleuze az első, aki az egész freudizmust a művészet birodalmában interpretálja), nagy mű versus változatok és asszociációk. Ám e formulában éppen a kulcsszó, a „*versus*” fatálisan hűtlen a folyóirat szándékához. Ha valamtól, úgy éppen ettől a (Magyarországon különösen meggyökeresedett, még nemzetekhez, Németországhoz, illetve Franciaországhoz is kötött) szembeállításától törekszik *eltéríteni az Enigma* az olvasóit, a folyóirat minden száma Walter Benjamin és Merleau-Ponty szellemében szerkesztődött, akár kimondva (mint például az első szám BEKÖSZÖNTŐ-jében és anyagának felében, de másutt is gyakran), akár nem, vagyis következetesen úgy láttatja, hogy ez a két terület nem is csak átfedi egymást, hanem a kettő végső soron egy és ugyanaz. Ahogy Kafkát (s vele együtt például Kubint is) csak akkor lehet megérteni, ha archetipikus világteremtő gesztusok felől is olvassuk, úgy Celant (s miért ne Hölderlint) csak a látványos (például avantgarde) világrobbantó alkotások felől is kell olvasni. (Nota bene: nem csak egy franciás ér-

deklódésű literátor fogja ebből a két-egy sorból mindenekelőtt Mallarmé nevét hiányolni; és például egy Mallarmé–Duchamp-szám, amely Magritte-ot sem feledné ki, eszményien beleillene az eddigiek sorába.) Markója Csilla még attól sem riad vissza, hogy közkeletű anatómia alatt álló kritikai módszereket is felhasználjon, így például nemcsak Mednyánszky életét rekonstruálja (ezt talán még sokan megbocsátának neki, végre is minimonográfíát írt), de egy fél számot szentel Proust életrajzi egyéniségének, hogy megvilágítsa a zavaróan időhöz kötött jegyeket, amelyek a mű katedrálisához hozzátartoznak. Folyóiratának témáiban, kivált, ha a már említettek mellett még idézzük a Kleistnek, József Attilának, Pilinszkynek és Francis Baconnak (a festőnek) szentelt számokat, viszontláthatók alkotók, akik az utóbbi idők reflexióit különlegesen foglalkoztatták – végre is az *Enigma* referáló folyóirat (még ha rendkívül ritkán egy mai magyar költő felfedezését is megkockáztatja); de minden témáján átüt a szerkesztő koncepciójának eredetisége vagy éppen magányos megszálottsága.

És Rilke? Erdeklődésemnek megfelelően főként azt kísérelem meg taglalni, hogyan jelenik meg Rilke ebben a szerkesztői koncepcióban. Neki az *Enigma* privilegizált helyet szentel, a 20–21. dupla szám és a 31. szám egészében róla, illetve a vele kapcsolatos művészetelméleti problémákról szól, és jelentékeny súllyal szerepel az első világháború szellemi fogadtatásáról szóló 29. (2001) számban is. Életművének recepciója mintha a szokottnál is erősebben tanúsítaná egy költő befogadásának gyakori sokértelműségét. Elsősorban azért, mert az értékét is meglepően sokáig (tulajdonképpen máig) kétely illette, esetleg a csodálatra is ráakodó szívós idegenkedés (Marno János, aki mérhetetlen elmélyültséggel fordítja, tesz ilyen megjegyzést), igaz, elismertsége, sőt népszerűsége is a megfoghatatlannal határos; másodsorban pedig, mert (szintén tulajdonképpen máig) erősen különböző természetű érvek, illetve beállítások hivatottak megindokolni a művet illető nagyrabecsülést és csodálatot. Induljunk ki például Az ÁHÍTAT KÖNYVÉ-nek különféle megítéléseiből. A Rilke-legendárium egyik első és nem is túlzó alapmondata, hogy milyen sokáig és milyen nagy számban írt eleinte kataszt-

rofálisan rossz és még később is ugyancsak halvány verseket. Afelől egyetértés uralkodik, hogy a háromrészes kötet már mindenképpen valamennyire mást hozott, de ennek a másnak meghatározását illetően sokszor eltérnek a magyarázatok. Annak idején majdnem mindenki a századforduló vallásos versdivatja (s így többek között önnön korábbi MÁRIA-ciklusai) újabb variációjának olvasta, és eszerint ítélte meg, s tulajdonképpen joggal, a későbbi fejlődéstörténeti hangsúlyú elemzések ezt az álláspontot törekszenek tudományosan reprodukálni; tipikus cím: A SZECESSZIÓS ISTEN AZ ÁHÍTAT KÖNYVÉBEN. Vagyis ha jól fogadták is annak idején, nem kellett rendkívüli figyelmet, és csak néhány különösen érzékeny olvasó, jellegzetes módon elsőként félig outsiders: Ellen Key, Arthur Hollitscher és csak aztán néhány pályatárs, Verhaeren és Stefan Zweig érzékelték a különbség fontosságát, és hirdették egy új nagy költő eljövételét. (Velük körülbelül egy időben Hofmannsthal is, de őt az ÚJ VERSEK 1905-ben publikált triászra ragadta meg, az ORPHEUSZ, EURÜDIKÉ, HERMESZ, a HETÉRASÍROK és a VÉNUSZ SZÜLETÉSE, s AZ ÁHÍTAT KÖNYVÉ-t akkor is, később is elviselhetetlennek tartotta; igaz, utóbb az egész életművel szemben sok székepszissel viseltetett.) Ennek az ítéletnek egy furcsa változatát nyilatkoztatta ki Gundolf, amikor nem kisebb alkalommal, mint Rilke-émlékbeszédében úgy vélekedett, hogy az egész életműnek AZ ÁHÍTAT KÖNYVE jelenti a csúcspontját – és annyiban még igaza is volt, hogy ez Rilke utolsó kötete, amelyet még az ő mesterének, Georgénak a lírai eszményéhez lehet mérni; de igazsága *a contrario* azt nyomatékosítja, hogy Rilke életműve egy radikálisan más eszmény jegyében jött létre, sőt helyesebb lenne úgy fogalmazni, hogy majdnem minden alkotáscsoporttal egyre radikálisabban más eszmények jegyében. Viszont éppen ezek, a befejezett életmű felől tekintve AZ ÁHÍTAT KÖNYVÉ-nek elemzéseí szokatlanul sok és éles bírálatot is megszólaltatnak. Elsősorban azért, mert a kötet, illetve a trilógia csak nagyon kezdetlegesen valósítja meg az eszményeket. Ezt egyébként az önkritikára ugyancsak kevésbé hajlamos Rilke maga is így látta, egyik közismert fordulataival (amelyet németül is, franciául is leírt) azt fejtette, hogy túl kellett lépnie e kötet „lírai hozzávetőlegességén”; és kevésbé közismert, de annál fontosabb he-

lyeken egyszer azt magyarázta, hogy a párhuzamosan keletkezett (illetve átfírt) elbeszélés-kötetet a verstrilógia ellenében írta, másszor pedig, a trilógia harmadik része kapcsán, még az „*Eitelkeit*” („*hiúság*”), de talán közel a „*hivalkodás*” értelméhez) szót is leírta. (Igaz, egy helyütt arra is emlékeztetett, hogy van hasonlóság Az ÁHÍTAT KÖNYVE és a DUINÓI ELÉGIÁK világelképzelése között.) Határozottan durva formában viszont azért ítélik el e kötetet és legfőképpen a harmadik részét, mert elhibázott, sőt hazug elképzelésében az egész életmű alapvető hazugságát vélik felismerni: Rilke egy konzervatív élet- és művészeteszmény jegyében alkotott, mert következetesen arra törekedett, hogy eltagadja, elutasítsa vagy éppen elművésziesítse a modern élet új szociális és materiális tényeit – amelyek óhatatlanul meghazudtolják a szferikus kompozíciót. Talán meglepő, de a kötet kontextusa kapcsán, már a befejezett életmű magaslatáról Rilke maga is leírta a „*Lüge*”, „*hazugság*” szót, még hozzá Rodinről szólva, akit Az ÁHÍTAT KÖNYVÉNEK alkotása idején feltétlen mesterének tekintett. A trilógia értékelésének legutolsó (s tulajdonképpen nem is annyira váratlan) fordulatában viszont Ulrich Fülleborn tovább mozdította ezt a perspektívát, és arra tett kísérletet, hogy a jelentőségét éppen anyag és diskurzus harmóniájában/diszharmóniájában láttassa, ily módon e korai kötetig visszavezetve Rilke posztmodern olvasatát. A példa annál figyelemreméltóbb, mert Az ÁHÍTAT KÖNYVE Rilke „*saját*” „*művének*” (hogy sokszor és nagy emfázissal ismételt terminusait idézzem) valóban csak a kezdete és legkevésbé bonyolult kötelete, a trilógia egészének és egyes részeinek beszédhelyzete, képanyaga és (allegorikus) jelentése jól átvilágítható. Éppen a „*saját*” „*mű*” értékelésének perspektívájából s egész pontosan, többféle perspektívájából tekintve viszont még ennek a kötetnek az elemzése is meglepő mértékben különféle megítélésekre vezetett, olyannyira, hogy az életművet kísérő szívs irritáltság is ebben a trilógiában véli megtalálni legékezebb bizonyítékait. (Csak utalok rá, hogy ez az irritáltság mindig a személyre is, ha úgy tetszik, határozottan az ő szándékainak megfelelően, a költői műalkotásként alakított életre is vonatkozott – ha még egyszer Rilkeszámot állít össze, Markója Csilla oda is bevehetne életrajzi vonatkozású elemzéseket.) Így

az sem túlzás, ha ezt az önmagában nem nagyon problematikus kötetet illető ítéletekben a Rilke-recepció általános irányzatváltását is felismerni véljük. Első korszakát kétségkívül a tökéletes műalkotás elemzése dominálta, amelynek során mindenesetre egyre fokozódó mértékben írtak arról, milyen poétikai-történelmi-metafizikai nehézségek ellenére (a három nem okvetlenül válik szét, kivált nem Rilke vonatkozásában) tudta Rilke az egyedülálló alakzatot létrehozni – de éppen ezért néha valósággal profetikus jelentést tulajdonított neki filozófiai, de néha akár még vallási értelemben is. E legutóbbiak természetesen leginkább az ELÉGIÁK-ra hivatkoztak (hogy Rilke ezt *expressis verbis* eleve elutasította, nem döntő érv, de azért nem is elhanyagolható, igaz, ő meghökkent volna a sokféle s hozzá egymással gyakran összeegyeztethetetlen filozófiákon is, amelyeket a műve megjelenítene), de a tökéletes műalkotás elemzése mégis elsősorban az ÚJ VERSEK-nek, vagyis a „*művi tárgyának*” („*Kunst-Ding*”) a költői eszményére épült, azt terjesztette ki, a könyvek és cikkek nagy része róla szólt. Egy nevezetes vitában, amelynek az anyagát publikálták, az egyik résztvevő, Fritz Raddatz odáig ment, hogy az egész életműből csak ezt a középső korszakot ítélte még figyelemre méltónak, és ugyanabban a somnás fordulatban elvetett mindent, ami előtte és mindent, ami utána keletkezett, tehát Az ÁHÍTAT KÖNYVÉVEL egyértékűen az ELÉGIÁK-at és a SZONETTEK-et. A recepció második korszakát határozottan más alapfeltételezés urálja: az életmű azért jutott egyedülálló nagyságra, mert egy állandó kettős eszményben, a tökéletes műalkotás megteremtésének és meghaladásának s akár megtörésének kettős (vagy éppen dekonstruktív) eszményében jött létre. Az emblematis értékű tényt idézve: utolsó versének utolsó szakasza a „*lemondás*” („*Vérzicht*”) szóval kezdődik, a szó után pedig Rilke már csak sorokba tördelt egy prózai szöveget; s ez a tény még erősebb, ha tudjuk, hogy a szó már az 1902-es (!) Rodin-esszé lezárásában előfordul, aztán az 1913. december 21-én Ilse Erdmannhoz szóló levelében arról medítált, hogy „*írásában a létezés diktálását a legvégsőig követnie kell*”, mert lehet, hogy „*az utolsó mondat tartalmazza majd ama kicsiny és talán jelentéktelennek látszó szót*”, amelytől minden „*egy nagyszerű értelem felé fordul*”, majd az utolsó évek

verseiben többször újra leírta a „*lemondás*” szót, mígnem élete és műve lezárását vele nyilatkoztatta ki. Költészetében a teremtést a „*lemondás*” állandó kihívása is ihlette, de a végső „*lemondás*” tette is költői teremtés. Filozófiai implikációkat ennek az alapfeltételezésnek a körében is sokan taglalnak; de nyilvánvalóan lehetetlen, hogy ilyen alapfeltételezésből kiindulva bárki örök érvényű történelmi vagy lételméleti próféciákat olvasson ki a verssorokból. (Vajon Rilke, aki művének bárminő, költészetén kívüli implikációja ellen hevesen tiltakozott, de azon belül mégis majdhogya valamiféle vátesznek, esetleg Apolló vagy Orfeusz reinkarnációjának képzelte magát, nem találná-e eltúlzottnak életműve ily mérvű lehatárolását, sőt akár lefokozását?) E másfajta olvasat, természetesen, egészen más korszakban, illetve művekben fedezi fel az életmű meghatározó modelljét: a MALTE-regényben (amelynek szerkezetét maga Rilke „*mozaikszerűnek*” mondta, igaz, ő azt is hangsúlyozta, hogy az epizódmozaikok végül „*egészet*” hivatottak alkotni, kérdés persze, hogy igaza volt-e) és a cikluson kívüli versekben, illetve verstördékekben – ezek világítanak meg paradigmátikus értékkel az ÚJ VERSEK és a két nagy késői ciklus látszólag tökéletes műalkotásainak igazi természetét.

E felfogás jegyében a Rilke-publikációk általános tematikája is látványosan eltolódott az utóbbi huszonöt-harminc évben. Az *Enigma*, mint ahogy ez szerkesztői koncepciója szerint nem is lehet másképp, ezt a változást polarizáltan reprodukálja. A tanulmányok, amelyeket közül, nagyjából két csoportra oszthatók: az elsőbe tartoznak azok, amelyek Rilke életművében filozófiai ihletést vagy jelentést ismernek fel, a másodikba pedig azok, amelyek az életmű jelentőségét a költői alkotás újfajta szemiotikájában ismerik fel; pontosabban szólva a költői *tér*alkotás újfajta szemiotikájában, mivel, a folyóirat sajátos érdeklődésének megfelelően, de miként jól tudott, semmi esetre sem távol Rilke szellemétől, sőt konkrét kérdéscímektől sem, ez utóbbiak jelentékeny részben képzőművészeti tárgyak is. (Markója Csilla, meggyőző ötlettel, az egyik Rilke-számba még egy tisztán képzőművészeti tárgyu blokkot is beiktatott.)

Az első csoportot ennek a szemléletnek négy, illetve öt alaptanulmánya képviseli (néhányik egy hosszú mű részlete). Az első Ro-

mano Guardini tanulmánya, amely A MÁSODIK ELÉGIÁ-t egy katolikus ontológia keresésének látja; a második Heidegger tanulmánya, amely Rilke művében Hölderlin örökösét, tehát a lét ontológiája költészetének kísérletét látja, amennyire ilyen költészet a modern korban még és már lehetséges; a harmadik Käthe Hamburger tanulmánya, amely Rilke alkotásmódját és egész pontosan *látásmódját* Husserl fejtegetéseivel hozza kapcsolatba; a negyedik pedig Maurice Blanchot tanulmánya, amely Rilke lírájában egy újfajta halál-felfogás megteremtését ismeri fel. A válogatás reprezentatív, de messzemenőig nem kimerítő, az életmű elemzésekor többek között Szent Ágoston, Schopenhauer, Kierkegaard és Nietzsche nevét szokás nagy súllyal említeni. Mindezeket egy költő kapcsán, aki ugyan valóban sokat olvasott (ezt a négy filozófust bizonyíthatóan), de saját nyilatkozata szerint még csak nem is próbálta a filozófiai rendszereket megérteni; továbbá számos tanulmány olyan filozófiákból indul ki, például Hegel FENOMENOLÓGIÁ-jából, amelyeket Rilke nyilvánvalóan nem ismert. Filozófia és líra kapcsolata azonban sokkal többféle, akár dilettáns formában valósulhat meg, mint ahogy ezt gyakran feltételezni szokás. A négy tanulmány közül például bizonyára Käthe Hamburger feltételezése a legmeglepőbb, holott filológailag is megtámogatható, és ha nyilván nem is az egész költői rendszer dimenziójában, de egyes vonatkozásaira meggyőzően lehet alkalmazni – végre is még a leginkább elvont és technikai filozófiának is lehetséges valamiféle *common sense*- és lehetséges valamiféle poétikai olvasata vagy akár csak hallomása. Az egyes interpretációk filológiai és tartalmi értékén túlmenően azonban e négy tanulmány, illetve e közelítésmód feltétlenül kiváltja a kérdést, hogy mennyire jogos egyáltalán Rilke költészetének filozófiai meghatározottságot és esetleg filozófiai értékű jelentést tulajdonítani. Az *Enigma* válogatásában ezt a kérdést e csoport ötödik tanulmányával, tehát egy filozófus cikkével reprodukálja (igaz, egy olyan filozófuséval, aki a pályája elején George köréhez tartozott): a bírálattal, amelyet Gadamer írt Guardini könyvéről. A tanulmány érvelési módja még talán meglepő is, de ítélete egyértelmű, Gadamer a képzeletvilág és a kijelentések elemzésével bizonyítja be, hogy Rilke keresztény teológiai és a *fortiori* más filozófiai értelmezése elvileg téves, mert el-

lentmond speciálisan „*a rilkei mitopoétika alapelve*”-nek és általában annak, amit ő „*a költészet igazságigénye*”-nek nevez.

A második csoportban Markója Csilla és az egyik Rilke-szám vendégszerkesztője, Hadas Emese olyan tanulmányokat közöl, amelyek az életműben a művészi szemiotika folytonos újratereztésének törekvését elemzik. E tekintetben még az is nagyon kevés, ha a képzőművészeti párhuzamoknak akármilyen kiemelt fontosságot tulajdonítunk; mivel a képzőművészet Rilke költészetének nem párhuzama, hanem (legalábbis az utolsó korszakig) paradigmája. A festészet s a szobrászat mindig szenvedélyesen érdekelte, és mert művészi-poétikai gondolkodásában „*végletesen*” következetes volt („*Außerste*” az életmű egyik kulcsszáva), a szecessziótól Cézanne-ig és végül Kleeig jutott; de képzőművészeti példái nem tematikus vagy másféle változatokra ihlették, hanem látásmódját, vagyis alkotásmódját határozták meg, Rilke lírája hosszú ideig egyértelműen és alárendelt fontossággal még a legutolsó korszakban is a tér művészi-poétikai *elsajátítása*. Életműve azért (is) kapott rendkívüli jelentőséget, mert e meghatározottsága egybeesett a modern művészet keletkezésének általános meghatározottságával, amelynek hosszú ideig a képzőművészet volt a paradigmatis megvalósulása. Felette érdekes is lenne, ha egyszer a szerkesztő a modern irodalom és a zene kapcsolatának szentelne egy vagy több számot, hiszen később kétségkívül a zene lett paradigmatis értékű. A felismerés Rilkenél majdhogyan datálható: az 1914. január 26-i levél Benvenutohoz – aki zongorista volt –, de Rilke életének és művének „*végletes*” teleológiáját tekintve még azt sem lehetetlen feltételezni, hogy szerelmében a zene jelentőségét akarta felfedezni vagy igazán megérteni. A levélben spanyol városokat, Toledót, Rondát, illetve a körülöttük elterülő tájat írta le, amelyeket, ahogy sok levél tanúsítja (részben mert pénzt kért az utazására), már évek óta szenvedélyesen látni kívánt, s körülbelül két évvel azelőtt valóban látott. Akkoriban (egyébként többek között Greco ihletésére) a látvány fölötti elragadtatását eksztatikus-imaginárius képekben közölte; a későbbi levélben viszont oda jutott, hogy ennek „*a tájnak a létezése*” minden látványon kívül van, ahhoz, hogy felfogjuk, „*a világnak egész más érzékelésére*” van szükség: „*zene, zene: ez lehetett leginkább*”.

Ez a reveláció mindenestre hibátlanul egybecseng Az ELSŐ ELÉGIA lezárásával, amely még a spanyol út előtt íródott – de hiszen Rilke életművének teleológiája épp azért volt „*végletes*”, mert semmi esetre sem egyenes vonalúan érvényesült; bizonyos azonban, hogy a „*zene*” motívumát és még inkább a „*zene*” elvét ettől a levéltől kezdve már nem felejtette el, s egyre inkább meghatározó jelentőséget adott neki. A két korszak szembevetése viszont arra készítet, hogy Rilke poétikai szemiotikájának a lehető legerősebb jelentést adjuk: a képzőművészeti tér elsajátításával, mint ahogy később a zenei tér, illetve tér-idő elsajátításával a poétikai létezés, vagyis az egyedül érvényes emberi létezés alakzatait akarta megteremteni. Az *Enigma* számaiban reprodukált tanulmányok (mert a két Rilke-számon kívül az első világháború művészi fogadtatásának szentelt szám is közöl tőle verseket és e versekről szóló tanulmányt) mind e polarizált felfogást fejtik ki; tematikus körük ugyan meglehetősen különböző, de elvi perspektívájuk megegyezik. Szokták mondani, hogy Rilke egy és ugyanazt a verset írta örökké újra; és annyi bizonyos, hogy nincs egyetlen üres, sőt még egyetlen csak jätékből vagy tréfából írt verse sem, elemzésekben még az alkalmi „*ajánlásokat*” is teljes értékű szövegekként idézik és kezelik – vagyis minden verse nem kevesebbet, mint az életmű „*törvényét*” (mert ezt a fogalmat is többször leírta) volt hivatott megjeleníteni. Valóban, több tanulmánynak is egy-egy vers vagy verscsoport a közvetlen témája. Így Geoffrey Hartmann A NAGYLÁNY című vers (az ÚJ VERSEK-ből), Ralph Köhnen a két Hortenzia-vers (mindkettő szintén az ÚJ VERSEK-ből), Hadas Emese pedig az ÖT ÉNEK című (1914 augusztusából való és kötetekben csak posztumusz publikált) háborús ciklus elemzéséből indul ki. De az első végkövetkeztetése szerint (amelyet nem habozik például Az ÖTÖDIK ELÉGIA-ra is kiterjeszteni) Rilke testi „*alapgesztusokból*” alakította ki „*a kép nélküli látomást*”. (Ez utóbbi szintagma a vers szintagmájára utal vissza: „*ganz Bild und bildlos wie die Bundeslade*”, szó szerint: „*egészen kép és egészen kép nélkül, mint a szövetség ládája*”, amit én, Hartmanntól eltérően nem tartok „*szimbólumnak*”, de vele egyetértésben úgy vélem, hogy jelentése legalábbis az egész kötetre kiterjed – Marno fordítása önmagában szép, és a sűrű kép semmi esetre sem idegen Rilktől: „*a frigy lombját, s mit rejt a láda mélye*”; de az eredeti

itt fogalmilag is, képileg is egész mást mond – épp azt, hogy az ótestamentumi isten- és világfelfogásnak megfelelően végül semmilyen kép nem lehetséges; azt hiszem, fontos is lenne, hogy Marno János átjavítsa a fordítását, és a szintagmát, noha lehetetlen, mégis lefordítsa); a második végkövetkeztetése szerint (amelyhez még A MÁSODIK ELÉGIÁ-T is idézi) Rilke a színeket „tükröződési viszonyokban”, „jelek összefüggésében” jelenítette meg; a harmadik szerint pedig Rilke „a háborúhoz való titokzatos viszony”-át (e legutóbbi fogalomnak – „Bezug” – ama nem köznapi, hanem általános és elvont értelmében, ahogy Rilke egész késői korszakának egyik legfontosabb fogalma) „szétválasztó/szétváló, egymást fel- és lefedő keresztkötések”-ben fogalmazta meg; és a szintén lezárt tematikájú negyedik tanulmányban pedig Michaela Kopp Rilke és Rodin ábrázolási elveit kísérli meg új szempontok szerint szembesíteni, teljes egészében szemiotikai kategóriákra épül (noha fejtegetései arról, hogy „a látható felület” „a jelölő” és „az alkotás szellemi magja” „a jelölt” több kételyt keltenek, mint a többiek). Két másik tanulmány viszont általános témát ragad meg. Erika Greber Rilke ikonverseiből indul ki, de elemzésébe rögtön belevonja Florenszkij 1922-ben keletkezett teóriáját az orosz ikonábrázolás elveiről, amellyel Rilke képkonceptiója meghökkentő mértékű azonosságot mutat. Fejtegetései messzemenőig meghaladják a forráskutatás érvényét. A versek, illetve a teória összevetésével azt bizonyítja be, hogy AZ ÁHÍTAT KÖNYVÉ-nek még konvencionális képalkotása után Rilke az orosz ikonok „fordított perspektívájának” (lakonikusan összefoglalva: a kép nem önnön tárgya, hanem az Isten, illetve a néző felé irányul) hatására jutott el már A KÉPEK KÖNYVÉ-ben is egy egészen másfajta képalkotáshoz. Ennek alapelve, hogy a kép és a néző egy „imaginárius felületen” találkozik (jelzem: az „imaginárius” melléknév a „kapcsolat” főnév mellett feltehetően Rilke késői korszakának második kulcsszava), és hogy a jelek következetesen magának a jelrendszernek a megteremtését is referálják. Rényi András tanulmánya a „gravitáció” (lásd „Schwere”, „Schwerkraft” s így aztán sokszor a „schwer” melléknév is) motívumának elemzéséből indul ki, de az ő tanulmánya is messzemenőig meghaladja a motívumkutatás érvényét. Alap-  
tetele szerint ugyanis a „gravitáció” a késői kor-

szaknak nem az egyik, hanem a meghatározó, illetve önmeghatározó motívuma. A motívumnak mindenesetre a szokásos értelménél, amikor is egyértelműen a földközép felé irányulást jelent, szabadabb és speciálisabb értelmet tulajdonít, bármiféle öntörvényű irányultságot jelent – nemhiába Rilke előszeretete a körkörös és hengeres formák alakzata iránt (lásd például a váza és a táncmozdulat rajzát a verseiben). Minden alakzat az öntörvényű gravitációban jön létre és állítja magát a térbe, mindegyikük mint tiszta kapcsolatalakzat létezik.

Rényi tanulmánya mellé helyezte a szerkesztő a négy képzőművészeti tanulmányt, amelyekre itt nem kívánok bővebben kitérni. Mind a négy a térérzet preformáltságát elemzi; vagyis ha más szempontból és más közegben is (s tulajdonképpen nem is egészen más közegben), de azt a problémát, amely a költőről szóló itt közölt tanulmányok mindegyikének mintegy a kezdőpontján van. A lényegesen hosszabb eredeti tanulmányban Erika Greber például a technikai megoldásokig jutó akribiával rajzolja fel az ikonikus preformált térérzékelés sémáját.

E legutóbbi tanulmány azt is példázza, hogy Rilke művének szemléletében végképp nem szabad elválasztani azt, amit mondjuk „technikának” lehet nevezni, attól, amit mondjuk „érzékelésnek” vagy a MALTE LAURIDS BRIGGE terminusával, „tapasztalatnak” („Erfahrung”). (Erika Greber még attól sem riad vissza, hogy egy nyugat-kelet forma- és létalternatívát ismerjen fel A KÉPEK KÖNYVE egyik versének a sorai-  
ban – viszont ezt az ugyancsak homályos ket-  
tősséget a geometriai szabályok pontosságával írja le.) Az *Enigma* Rilke-számai „technika” és „tapasztalat” szembeállítását a két tanulmánycsoport szembeállításával reprodukálják – de épp azt bizonyítják, hogy ez a polarizáltan két-féle megközelítés nemhogy érintkezik egymással, hanem, Rilke poétikájának „saját” jellege okán, végül is egy és ugyanaz. A két csoport elméleti felfogásának mintegy az enyészpontján Heidegger és Paul de Man neve áll, akik sok más beállítástól eltérően ebben az összefüggésben határozottan ellentétes felfogást jelentenek. A két csoport tanulmányainak, vagyis a Rilke-képnek az egysége azonban éppen abból adódik, hogy szerzőik többsége, ha nagyon is számon tartja, de *nem fo-*

gadja el sem a lét metafizikai megszólalásának, sem a szólás végtelenített (ön)fragmentálásának a felfogását. Ekként viszont együtt, sőt egyként érvényesek, s valóban, épp a végkövetkeztetésükben gyakran egymásra utalnak, Rényi tanulmányának csattanója, hogy a „*gratitáció*” Rilkenél „*vonatkozás a létre*”, Köhnen tanulmányának a csattanója pedig, hogy a jel állandó kérdésessé tételével „*a lírai én*” is megszűnik. Miként jól tudott, a modern költészet egyik tendenciáját Mallarmé, Rilke és Celan nevével szokás kijelölni. Az *Enigmában* közölt Rilke-elemzések olvastán a következő meghatározást kísérelhetjük meg: ez az a tendencia, amely a metafizika és a szemiotika poétikájának „*végletes*” egységére s ebben az egységben az abszolút költői alkotásra irányul. Maguk a költők is tudják persze, hogy abszolút poétika és abszolút műalkotás nem létezik, és ha Mallarmé talán igyekezett elfojtani ezt a tudását (de több mint harminc év alatt nem is jutott tovább feljegyzéseknél és kabbalisztikus számításoknál a tervezett KÖNYV megírásában), Rilke tulajdonképpen vállalta (ezért kerestet mindig merészebb megoldásokat). Így ismerünk olyan tendenciákat, amelyek egyáltalán nem törekednek metafizika és szemiotika egységére, esetleg, mert nem is ezekben a kategóriákban jönnek létre. Például a sokban a Rilkéével összehasonlítható feltételekből elinduló Apollinaire egész más alapkategóriákat alakított ki, és vannak poétikai megoldásai, amelyek annyiban hasonlíthatók össze a Rilkéével, amennyiben pontos ellentéteik. Az *Enigma* számainak sorozatából azonban jól felismerhető, hogy a legnyilvánvalóbb ellenpélda a mindkettőjünkkel részben már egyidejű avantgarde költészete lehetne. Valóban, Rilke és az avantgarde (mindenesetre az expreszszionizmus és sem nem a futurizmus, sem nem a szürrealizmus) kapcsolatáról sokat írtak az utóbbi időben, tanulságukat akként foglalhatnánk össze, hogy Rilke ezt a kapcsolatot a helyenként meghökkentően erős párhuzamok, illetve átszajátítások és végül a teljes elutasítás kettősségében építette be az életművébe. De hiszen az avantgarde következetes hívének, Henri Michaux-nak a jeleinél fel sem merül, hogy bármiféle metafizikai vagy akár kvázi-metafizikai értékük is lenne. Ennek tudatában állítsuk Rilke képzőművész istenei: Rodin, Cézanne, Greco, Klee művei mellé Boccioni futurista mozgásszobrát, amelyet az egyik ta-

nulmány idéz (s amelyet Rilke tudomásom szerint nem ismert); vagy olvassuk Michaux-nak e recenzió kezdetén idézett „*enigmája*” mellé (amelyet Rilke már nem is ismerhetett) Rilke ugyancsak enigmatikus sorait a KRISZTUS POKOLRASZÁLLÁSA című versből: „*És a sötétség félt önmagában / és a sápadtságra [ti. Krisztusra] dobta / a denevéreket – esténként még mindig benne remeg / a csaphkodásukban a félelmük, hogy odacsapódnak / a jeges kímra*” (nyersfordítás) – az összehasonlítás nagyon sokat mondhat egyrészt Rilke életművének, másrészt az egész modern művészetnek a természetéről. Mindenesetre ritka az a folyóirat, amely ilyen kérdésfeltevésekre és összehasonlításokra készlet.

Pór Péter

## A HOLMI POSTÁJÁBÓL

Tisztelt Szerkesztők,

a *Holmi* decemberi számában Malina Jánosnak „*sok baja van*” Harnoncourt-fordításommal.\* Segítetek neki megoldani egyet-kettőt.

Recenzensünk megrója a Residenz Verlagot, amiért nem tüntette fel Harnoncourt írásainak eredeti megjelenési adatait, és megrója a magyar kiadást is, mert szerinte az utószó és a fülszöveg az eredeti kiadáshoz hűen elhallgatja, hogy a könyv „*egy immár lezárt és már-már történeti távlatból szemlélhető korszak*” termését gyűjtötte egybe. Nem tudom, Malina honnan szokott hozzáfogni egy könyv olvasásához: a kötet legelső mondatában maga a szerző siet feltárni, hogy könyve korábbi írásainak foglalata. A fülszöveg szintén megemlíti, hogy a kötet tíz írása „*a mester saját lemezeihez készült kísérőszöveg*”. Hogy melyik írás mennyivel korábbi, arról valóban hallgat a kötet. Nevetséges lett volna efféle történeti távlatban tálalni a könyvet, ahogyan Harnoncourt is láthatóan nevetségesnek tartotta. Az olvasó hermeneutikai helyzete merőben más, mint a történészé, őt nem érdekli az eredeti kontextus. (Őt bűnös kényelmességében a tör-

\* Nikolaus Harnoncourt: ZENE MINT PÁRBESZÉD. Európa, 2002.