

műveit. De megmaradok emellett: egészen biztosan nem vagyok félig lengyel. És mi-csoða szerencse, hogy sohasem tartottam magam még félig németnek sem.

És miért nem vagyok egészen zsidó sem? Egy zsidó maxima szerint egy zsidó csak Istennel vagy az Isten ellen élhet, de nélküle nem. Sohasem éltem Istennel, de ellene sem. Prométheusz lázadása – „*Téged tiszteljelek? Miért?*” – teljesen idegen tőlem. Már ifjúságomban hatással volt rám Lichtenberg megállapítása: Az a mondat, miszerint Isten az embert saját képmására teremtette, valójában azt jelenti, hogy az ember teremtette Istent a saját képmására. Ez a belátás könnyűvé tette nekem, hogy Isten nélkül éljek.

Amit a zsidó vallás szemére vetek, röviden megmondható: mindenekelőtt az intoleranciáját és a vonakodását attól – vagy a képtelenségét arra –, hogy megreformáljon réges-rég értelmetlenné vált vallási előírásokat. De azt is tudom, nincs olyan vallás, amely többre becsülné a szót és az írást, mint a mózesi. Hatvan éve, hogy részt vettem egy zsidó istentiszteleten – és egy percre sem tudom elfelejteni, amikor az előimádkozó kivette a tórát a frigyszekrényből, és magasra tartotta a gyülekezet előtt. Az ilyesmi nem lehet közömbös egy íróember számára. Tudom, hogy bármekkorák is a fenntartásaim, sokat köszönhetek a zsidóságnak.

Így van az, hogy nincs hazám és nincs szülőföldem. De nem panaszkodom. Mert végül is nem vagyok hazátlan, még kevésbé gyökértelen ember. A zsidók, írja Heine, „*nagyon jól tudták, mit csinálnak, amikor a második szentély égésekor*” nem törődtek „*az arany és ezüst áldozati edényekkel, a gyertyatartókkal és lámpásokkal*” és a többi drága holmival, és csak a BIBLIÁ-t mentették meg. A BIBLIÁ-t, mondja Heine másutt, magukkal vitték a száműzetésbe, az lett a „*hordozható hazájuk*”. Így van nekem is saját hazám, „*hordozható hazám*”, amely a szülőföldem is, és nem is a legrosszabb: az irodalom, pontosabban, a német irodalom.

Szász Ferenc

---

## **„VÁLTOZTASD MEG ÉLTED!” – IGEN, DE HOGYAN?**

**Értjük vagy félreértjük Rilke Apolló-szonettjét?\***

Rainer Maria Rilke ARCHAİKUS APOLLÓ-TORZÓ című szonettje Tóth Árpád fordításában egyike a legismertebb külföldi verseknek Magyarországon. Amíg volt érvényes tantervünk, benne volt a gimnáziumok első osztálya számára előírt tankönyvben (Ritók Zsigmond, Szegedy-Maszák Mihály, Veres András: IRODALOM A GIMNÁZIUM I. OSZTÁLYA SZÁMÁRA. I. kiad. 1979). A közelmúltban két elemzése is napvilágot látott,

\* Az alcím Martinkó András az RTV–Minerva Kiadónál megjelent ÉRTJÜK VAGY FÉLREÉRTJÜK A KÖLTŐ SZAVÁT című kötetének címét idézi.

a Vidor Miklósé a Móra Könyvkiadó 88 HÍRES VERS ÉS ÉRTELMEZÉSE A VILÁGIRODALOMBÓL és a Nemes Nagy Ágnesé két kiadásban is: a költőnő összegyűjtött esszéinek második kötetében és A TÜNÉKENY ALMA című könyvben, melyben a Jelenkor Kiadó Nemes Nagy Ágnes és Lengyel Balázs verselemzéseit gyűjtötte egybe. A három értelmezés végkövetkeztetése összecseng:

„A vers felszólítása szállóigévé vált, a műalkotás megrendítő hatásának érzékeltetésére tudományos művek is idézik.” (Irodalomtankönyv, 61. o.)

„Ez az egyre mélyülő, küzdelmes folyamat játszódik le előttünk az ARCHAİKUS APOLLÓ-TORZÓ növekvő szenvedélyű strofáiban, míg végül a katartikus rátalálás más dimenzióba nem emeli a szobrot, eddig nem sejtett jelentését fejt meg.” (Vidor Miklós, 395. o.)

„Bármily tömör forma is a szonett, és bármily kivételesen tömör költő is Rilke, azért – úgy gondolom – első hallásra-olvasásra is kitetszik a versből, hogy egy görög Apolló-szobor ünneplése vagy inkább ürügye kapcsán a művészet hatásáról, erejéről, életátalakító hatásáról beszél.” (Nemes Nagy Ágnes: A TÜNÉKENY ALMA, 163–164. o.)

Ha a költeményt önmagában olvassuk, valóban a fenti következtetéseket vonhatjuk le, s nemcsak magyar elemzői, hanem a német és amerikai szakirodalom is így értelmezi a verset, amely tizennégy sorából tizenhárom és félben egy szobrot, egy művészi alkotást ír le, hogy azután teljesen váratlanul az utolsó, felsornyi, mindössze hét szótagot számláló mondatban egy erkölcsi felszólítást fogalmazzon meg: „Meg kell változtatnod életed.” Mi mást jelenthetne ez a felszólítás, mint hogy a művészet katartikus hatást vált ki a műalkotást felfogó emberben. Csakhogy éppen ez az értelmezés az, ami ellentmond Rilke művészetről alkotott felfogásának. Igaz, a művészi alkotás a közönség elé jutva függetleníti magát a művész szándékaitól, nem az az érdekes, hogy mit akart a művész, hanem az, mi van a műben. Ennek ellenére, ha valóban a műalkotást akarjuk megérteni, s nem saját gondolatainkat belévetíteni, célszerű az elemzés folyamatában azt is megvizsgálni, hogyan illeszthető be értelmezésünk a költői életmű egészébe, s hogyan cseng össze a költő önértelmezésével abban az éppen adott időszakban, amikor az általunk vizsgált mű keletkezett.

Rilke művészetszemléletében attól kezdve, hogy 1897-ben Lou Andreas-Salomé megismeri, s elkezdődik az önmagára találás küzdelmes folyamata, éppen annak tagadása lesz az egyik állandóságot jelentő biztos pont a változásban, hogy a művész alkotása önmagán a művészen kívül bárkire is hathat. Álljon itt ennek bemutatására a tárgyra vonatkozó néhány Rilke-megnyilatkozás az Apolló-sonettet megelőző különböző korszakokból:

A Lou Andreas-Salomé számára 1898 tavaszán írt FIRENZEI NAPLÓ az alábbi, még ifjúi hévvel megfogalmazott sorokat tartalmazza: „Tudjátok meg, hogy a művész önmagának alkot – egyedül önmagának. Ami titeket megneveltet vagy megsirattat, azt neki küzdő kezekkel kell megformálnia, önmagából felszínre hoznia. Önmagában nem lel teret a múltja számára, ezért műveiben ad annak független, önálló létet. Mivel azonban nem tud más anyagot, mint a ti világotokét, műveit a ti napjaitokba helyezi. Azok azonban nem a tieitek. Ne nyúljatok hozzájuk, tiszteljétek őket.”

Öt évvel később, 1903. február 17-én Franz Xaver Kappusnak, az „ifjú költőnek” írt első levelében Párizsból a következő tanácsokat adja: „S ha e befelé fordulásból, e saját világba való elmerülésből versek születnek, nem gondol majd arra, hogy másokat kérdezzen: jó verset írt-e. Azt sem fogja megkísérelni, hogy e munkákra felhívja a folyóiratok figyelmét: mert természetes tulajdonának, élete egy részének s egy szeletének fogja tekinteni őket. Egy műalkotás akkor jó, ha szükségszerűségéből keletkezett.” (Báthori Csaba fordítása. In: Rainer Maria Rilke: LEVELEK 1899–1907. H. n., 1994. 29–30. o.)

1907 őszén, mintegy fél évvel az ARCHAISCHER TORSO APOLLOS szövegének papírra vetése előtt, a Cézanne-életmű-kiállítás foglalkoztatja. Heteken keresztül szinte naponta meglátogatja. Élményeiről több mint egy tucatnyi levélben számol be feleségének, Clara Rilke-Westhoff szobrászónak. A Cézanne-kiállítással egy időben a Salon d’Automne-ban Rodin rajzai láthatók. Rilke ekkor már túl van a francia szobrász elemi erejű hatásán s vele együtt a szimbolista művészetfelfogásnak a dolgokat és jelenségeket mélyebb jelentéssel felruházó szemlélet- és ábrázolásmódján. Zavarja az a kettősség, amely a tárgyakat ürügyként használja fel, hogy másról nyilatkozzon. Október 15-én Rodin rajzairól az alábbiakat állapítja meg: *„Értelmük, értelmezhetőségük zavart, egyesesen korlátozott, ahogy korábban mindenféle távlatokat látszott megnyitni. Azt szerettem volna, ha minden kiszólás nélkül, szerényebben, tényszerűbben, önmagukra hagyatkozva lettek volna ott.”*

Rodin művészetével szembeállítja a Cézanne-ét, amelyre a kettősséggel szemben az egység, az egyensúly a jellemző. Október 22-én a MME CÉZANNE ARCKÉPE című festményről a következőképpen áradozik: *„Olyan, mintha minden rész tudna a többiről. Olyannyira részt vesz a rész az egészben; oly erős minden részecskében az alkalmazkodás és a többi elutasítása; olyannyira gondoskodik minden rész a maga módján az egyensúlyról, s teremt azt meg: úgy, ahogy végül is az egész kép a valóságot egyensúlyban tartja. Azt mondják róla, ez egy piros fotel (és ez minden festészet első és végleges piros fotelje): de ez csak azért lehetséges, mert magába zár egy megtapasztalt színmennyiséget, amely, akármilyen lehet is az, e piros színben megerősíti, s amelyben igazolást nyer. [...] de a színnek nincs túlsúlya a tárggyal szemben, amely oly tökéletesen jelenik meg festett megfelelőjében.”*

E levélrészlet Rilke által kiemelt mondata *„Es ist, als wüßte jede Stelle von allen”* (a *Stelle* szó elsődleges magyar megfelelője *hely*, de az adott szövegösszefüggésben, mivel itt az egyes részek és az egész szétválaszthatatlan egységéről van szó, a tartalmilag legmegfelelőbb magyar szó rá a *rész, részlet*) összecseng az Apolló-sonett 13. és 14. sorában olvasható megállapítással: *„denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht”* („mert nincs itt egyetlen hely [rész] sem, mely nem lát téged”). Az ARCHAISCHER TORSO APOLLOS pontos keletkezési dátumát nem tudjuk. Ernst Zinn, Rilke összes műveinek sajtó alá rendezője 1908 nyarának legelejére datálta. Tudjuk azonban, hogy Rilke költeményeihez nem készített vázlatokat, fogalmazványokat, hanem valamennyi versét kívülről tudta, s a szöveget csak akkor vetette papírra, amikor az már teljesen kész mű volt. Így feltételezhető, hogy az Apolló-sonett is hosszas érlelődés eredménye, s gondolati magja már 1907 őszén, a Cézanne-levelek megírásakor megszületett. Ezt alátámasztja az az először Brigitte L. Bradley (RAINER MARIA RILKES DER NEUEN GEDICHTE ANDERER TEIL. Bern, München, 1976) által megfogalmazott és a szakirodalomban egyre inkább elfogadott elmélet is, hogy az ÚJ VERSEK (NEUE GEDICHTE) 1908 végén kiadott második kötete, a DER NEUEN GEDICHTE ANDERER TEIL Cézanne művészetének hatására Rilke költészetének új korszakát jelenti, mely szakít a szimbolizmussal, és megteremt az abszolút verset, azaz az olyan költeményt, amelynek nyelvi megfogalmazása tökéletes összhangban van a tartalommal, amelynek minden részlete magában hordozza az egészet, azaz *„minden rész tud az egészről”*. Az ARCHAISCHER TORSO APOLLOS e kötet első költeménye, mint ahogy az egy évvel korábban publikált ÚJ VERSEK is egy Apolló-verssel indított, a KORAI APOLLÓ-val. E második Apolló-sonett azonban nemcsak egy vers a sok közül, hanem egyben az egész kötet művészi hitvallásának is tekinthető.

A költemény egy szobrot, a Louvre ókori görög gyűjteményében látható MILÉTOSZI APOLLÓ-t mutatja be, amely tulajdonképpen csak töredékessége miatt tekinthető ar-

chaikusnak, hiszen a művészettörténészek szerint a késői görög, a hellenisztikus művészet terméke. E leírás alapján a fejét, végtagjait és nemzőszervét vesztett torzó csonkaságában is tökéletes műalkotás, szoborszerűségében is eleven, mert minden része tud a másikról, magában hordozza az egészet. A költemény német szövege és lineáris prózafordítása a következő:

### ARCHAISCHER TORSO APOLLOS

*Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,  
darin die Augenäpfel reiften. Aber  
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,  
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,*

*sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug  
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen  
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen  
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.*

*Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz  
unter der Schultern durchsichtigem Sturz  
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;*

*und bräche nicht aus allen seinen Rändern  
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,  
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.*

### ARCHAIKUS TORZÓJA APOLLÓNÁK

*Mi nem ismertük hallatlan fejét,  
melyben a szemgolyók [szemalmák] értek. De  
torzója izzik még mint egy kandeláber,  
melyben nézése, csak visszacsavarva,*

*tartja magát és csillog. Különben nem tudna a mell  
csúcsa téged vakítani, és halk fordulatában  
az ágyéknak nem tudna egy mosoly húzódni  
addig a középig, mely nemzőszervét hordta.*

*Különben ez a kő félretéve állna, és megrövidülten  
a vállak áttetsző meredeksége alatt  
és nem csillámlana úgy, mint vadállat szőrméje,*

*és nem törne ki minden pereméből  
mint csillag: mert nincs itt egy hely [rész] sem,  
amely nem lát téged. Meg kell változtatnod életed.*

A vers többes szám első személyű személyes névmással kezdődik, melyben az önmagát meg nem nevező egyes szám első személy, a költői én, rögtön azonosul a megszólított második személlyel, így az *én* és a *te* egymásba olvadnak, mindketten részesei lesznek egy közös egésznek, a *minék*. Ezek után a költemény utolsó mondatának második személyű alanya (*te*) önmegszólításnak is felfogható. Mindannyian egy egész részei vagyunk. Ezzel már az első szó kapcsolatot teremt a címben megnevezett műalkotás és szemlélői között. Az indítás meglepő: „*nem ismertük hallatlan fejét*”. A cím alapján az olvasó leírást vár, s milyen leírás az, ami nem létező dolgot mutat be. Ezenkívül ez a mondat az első olvasatra több ellentmondást is tartalmaz: egyrészt értelmetlennek érezzük a múlt idő használatát, hiszen a szobor torzó, a fej változatlanul nem került elő; másrészt ha valami nincs meg, honnan tudjuk, hogy milyen, azaz „hallatlan”, rendkívüli. Ez a paradoxon a költemény egészében oldódik fel, a műalkotásnak azon jellegzetességében, hogy minden rész magába foglalja az egészet. Eszerint indokolt a múlt idő, hiszen a megmaradt részek is elegendők az egész érzékeltetésére. Nem ismertük, de a torzót szemlélve ismerjük e főt. Ennek feltétele azonban azonosulásunk a műalkotással, s ez azt jelenti, hogy nekünk is olyannak kell lennünk, azaz önmagunkban mindig teljes egészeknek, hogy minden gondolatunk és tettünk magában hordozza egész lényünket, hogy teljesen önmagunkat adjuk. A költemény utolsó mondatának parancsa a „*Meg kell változtatnod életed*” szavakban meg nem fogalmazottan magába foglalja a változtatás irányát is. A Cézanne-ról írott levelek nemcsak a művészetről, hanem Rilke legnagyobb problémájáról, önmaga kereséséről is vallanak. 1907. szeptember 13-án az alábbiakat írja feleségének: „*De ilyen rosszul él az ember, mert az ember mindig készületlenül, a szükséges képességek, a mindennel szembeni összefogottság nélkül érkezik a jelenbe. Nem tudok az életemnek olyan időszakára visszaemlékezni, amellyel szemben ne kellene ilyen szemrehányásokat tennem, sőt még nagyobbakat. Talán csak a Ruth születése utáni tíz napot, gondolom, éltem meg veszteségek nélkül, a valóságot olyan leírhatatlannak találva, mint amilyen az valószínűleg mindig is.*”

A „*Meg kell változtatnod életed*” azt jelenti, hogy szedd össze magad, hogy a jelent veszteségek nélkül, a maga teljességében éld át, hogy alázattal szentelj figyelmet a legapróbb részletnek is, hogy oldódj fel a nagy egészben, a *miben*, a valóságban, amely az esztétikumot ugyanúgy magába foglalja, mint az etikumot. Nem egyszerűen arról van szó, hogy a művészet „megrendít”, hanem arról, hogy a művészet csak akkor hat ránk, ha képesek vagyunk azonosulni vele, s a részben az egészet látni, a megmaradt törzsben a fejet. Ebben a kölcsönösségben nemcsak mi látjuk a szobrot, hanem ő is lát minket, s az ő láthatatlan szemével látjuk saját készületlenségünket, szétszórtságunkat. A vers utolsó mondatának felszólítása a művészet lényegéből fakadó következtetés, de ezt nem a szobor mondja ki, hanem a műalkotást megértő lírai én, aki ismeri önmagát, s tudja, hogy élete nem felel meg e követelménynek. Innen a változtatás parancsa. Hogy az utolsó mondat a lírai én és nem a műalkotás megnyilatkozása, azt elég egyértelműen mutatja mind a segédige megválasztása, mind a központosítás. Ha a felszólítás a szobor szavait tartalmazná, a *müssen* („*Du mußt*”) segédige helyett, amely az ok-okozati összefüggésből következő szükségszerűséget, *kell*t fejezi ki, a külső felszólítást megfogalmazó *sollen* (*Du sollst*) ígét kellett volna használnia, s a „*die dich nicht sieht*” mondat után kettőspontnak kellene állnia. Rilke azonban „*Du mußt*”-ot ír, s ponttal zárja le az Apolló-szobor bemutatását. Az utolsó mondat éppen úgy, mint az első, a lírai én önmagára és minden vele azonosulni tudó olvasójára, a *mire* vonatkoztatott kijelentés.

A MME CÉZANNE ARCKÉPE leírásakor megfogalmazott egyensúly eszménye a teljes-

ség követelményét foglalja magába. Az, hogy a rész aktív részese az egésznek, azt jelenti, hogy nem válik szét a dolog és a jelentése, az Apolló-szobor nem ürügy, hanem tárgy a versnek, ugyanazon egy és oszthatatlan igazság megtestesítője, mint az élet megváltoztatásának szükségét kimondó erkölcsi felismerés. Az ARCHAISCHER TORSO APOLLOS egyszerre fogalmazza meg, hogy mi az igazi művészet, és mi az erkölcsös élet. Esztétikum és etikum szétválaszthatatlan. Miközben Rilke e költeményében talán legtökéletesebb példáját teremti meg annak a műfajnak, ami középső alkotói korszakának legjellemzőbb terméke, s amit ő *Dinggedicht*nek, azaz dologi versnek nevezett, egyben meg is haladja e korszakának a tárgyilagos megfigyelésre alapozott esztétikáját, s már a költőnek a tényfeltáráson túlmutató erkölcsi elkötelezettségét hirdeti.

A Cézanne képeinek magukba zárt színmenyisége a művészet anyagi meghatározottságára irányítja Rilke figyelmét. A költészet anyaga a nyelv. Az ÚJ VERSEK MÁSÍK RÉSZÉ következetesen megvalósítja a dologi vers műfaji meghatározottságának azt a követelményét, hogy a nyelvi megfogalmazás is ugyanazt a felismert törvényszerűséget hordozza magán, mint a bemutatott tárgy. Ez az ARCHAISCHER TORSO APOLLOS című versben úgy valósul meg, hogy a rész és az egész kettőssége áthatja a nyelvi megfogalmazást is, azaz minden nyelvi jelenség azonos is önmagával, de egyben önmaga tagadása is.

Rilke a külső szerkezetben megtartja a szonett négy (két négysoros és két háromsoros) versszakra való tagolását. E szakaszolás azonban csak látszólagos, mert mind a kvartettek, mind a terzinákat egymásba kapcsolja azáltal, hogy a mondatok átívelnek a következő versszakra. A kvartettek és a terzinák között ugyan megvan a mondattani elkülönülés, a nyolcadik sor végén egybeesik a mondat-, sor- és versszakhatár. Ezt a lezárást azonban viszonylagossá teszi azáltal, hogy az első terzinát anaforikusan a második kvartettet kitöltő (harmadik) mondat szerkezetéhez hasonlóan indítja:

„Sonst könnte nicht der Bug...  
Sonst stünde dieser Stein...”

Ugyanakkor a kvartettek és a terzinák között mégis megvan a tartalmi elkülönülés, hiszen az első nyolc sor a hiányzó fejtől lefelé haladva a mellen és az ágyékon keresztül az ugyancsak hiányzó nemi szervig leírja a teljes szobrot. A verset két részre bontja az az eljárás is, hogy mind a kvartettekben, mind a terzinákban a kezdeti állókép meg-elevenedik, majd ismét nyugvópontra jut: *Nem ismertük fejét – nézése izzik, csillog – a mell vakít – az ágyék mosolyog – a közép, mely nemzőszervét hordta. – – A kő félretéve állna – csilámlana – kitörne, mint egy csillag – nincs egy hely sem, mely nem lát téged.*

Míg az első rész a szobor részleteit mutatja be, a terzinák a műalkotás egészére vonatkoznak. Ez utóbbiak azonban mind a mozgalmasságban, mind a fényhatások erősségében nagyobb intenzitásúak. Az egész költeményt mégis egységbe fogja a keret, mely a hiányzó szem felidézett képéhez kötődik. Tehát megvannak a szerkezeti határok, de csak viszonylagosan.

Hasonló összetettség és viszonylagosság figyelhető meg a többi nyelvi szinten is. Az *én, te* és a *mi* egymásba való átjátszására már utaltunk. Ugyancsak szó volt az első mondat múlt idejű állítmányának problematikus időhasználatáról. Rilke e költeményében rendkívül tudatosan játszik az igeidőkkel. Az első, összetett mondat mindkét állítmánya („nem ismertük”, „érték”) múlt idejű. A második mondatban következetesen jelen időt használ, hogy azután a harmadik mondat két főmondatában a ragozott ige olyan,

a magyar nyelvben nem létező, igei alakot öltön (Konjunktív Präteritum, azaz kötő-mód, elbeszélő múlt), ami a nyelvtani ragozási rendszerben múlt idejű alak, de jelentése jelen idejű, megfelel a magyar feltételes mód jelen időnek, tehát egyszerre jelen is meg múlt is. A kvartetteket egységbe foglalja azáltal is, hogy az utolsó tagmondatban („*mely nemzőszervét hordta*”) visszatér az első mondat múlt idejű állítmányához.

A harmadik mondat második felében („*und im leisen Drehen der Lenden könnite nicht ein Lächeln gehen*”) hasonlóan játszatja át egymásba az igéket és főneveket: maga a ragozott igealak önálló jelentés nélküli segédige (*könnite = tudna*), az állítmány tulajdonképpeni jelentést hordozó része főnévi igenévi formában (*gehen = menni*) áll, s a köznyelvben nem kapcsolható az igéből főnevesített alánnyal (*Lächeln = nevetés, mosoly*). Ebben a kapcsolatban az ige eredeti jelentése teljesen elhomályosul, s mintegy csak a létezés kifejezésére korlátozódik, benne van azonban, hogy ez a létezés nem statikus, hanem tele van belső feszültséggel. A versben a mozgalmasság képzetét elsősorban nem az igék, hanem a főnevek (*Drehen, Lächeln*) keltik. Így a leírás a felszínen statikus, hatásában mégis dinamikus.

Tóth Árpád fordításának talán legzseniálisabb, Nemes Nagy Ágnes által is kiemelt megoldása a második sor jelzői alárendelt mondatának magyarítása: „*melyben szeme almái értek*”. Ez szinte szó szerint azonos az eredetivel, mindössze annyi a különbség, hogy a magyarban a „*szeme almái*” egyértelműen költői metafora, míg a német *Augenäpfel* szóban ez egy nyelvi játékkal is kiegészül, a németben ugyanis létezik az *Augapfel* szó mint köznyelvi metafora „szemgolyó” értelemben. Rilke mindössze annyit csinált, hogy a szóösszetétel mindkét tagját többes számba tette, s hozzá olyan állítmányt kapcsolott, amely a szó eredeti jelentésének (alma) képzetét is felkelti. Így az *Augenäpfel* egyszerre idézi fel bennünk a szem és az alma képét. Képeletünkben alma nagyságú szemgolyókat látunk, s ezek nemcsak a fej „*hallatlan*” jelzőjét teszik plasztikussá, hanem a leírás végén az „*amely nem lát téged*” mondat olvasásakor is mintegy szemrehányóan ránk merednek. Az almametaforához kapcsolt állítmány (*reiften = értek*), amely nem pillanatnyi állapotot, hanem hosszú folyamatot jelent, Rilkének azt a felfogását is kifejezésre juttatja, hogy a műalkotás nem véglegesen lezárult állapot, hanem állandóan gazdagodó folyamat.

Az alaktani jelenségekhez hasonlóan használja ki Rilke a hanghatásokat is, nemcsak az alliterációkban, hanem például az ellentétes hatású lágy *l* (*hált, glänzt, blenden, leisen, Lenden, Lächeln*) és a kemény *r* (*Brust, Drehen, trug, kurz, Sturz, bräche, Rändern, Stern, ändern*) hangok halmozásában éppúgy, mint a magas *i* és a mély *u* magánhangzók ellenpontozásában: „*und unter der Schultern durchsichtigem Sturz und*” – „*flimmerte nicht so wie Raubtierfelle*”, vagy fordított sorrendben: „*die dich nicht sieht*” – „*Du mußt*”. Ahogy Cézanne piros fotelje egy megélt színmennyiséget zár magába, ugyanúgy Rilke torzószonettje a hangok és szavak tudatosan rendezett halmaza. A szavak szótári jelentésének, az igeidők funkciójának tudatosítása és egyben megváltoztatása ugyanúgy részei a Rilke-vers lényegének, mint az esztétikum és etikum összekapcsolása.

Szólni kellene még a költemény címéről, már csak azért is, mert Nemes Nagy Ágnes Tóth Árpád fordítása alapján félreértelmezi: „*Apolló – az »archaikus« jelző Apollót illeti, a cím második szavát. A fény, a költészet, a művészet istenét, aki azonban – jelzője által – egy régebbi Apollót jelent, még nem annyira szép, nem annyira elegáns, tündöklő istent, amilyenhez a görög klasszika hozzászoktatott minket. Ez ősi Apolló, nem naturális férfiszépség, ez még ügyetlen, nehézkes, tömörszerű, a kőből éppen hogy csak kilépő test, inkább absztrakt jelzés, mint ábrázolás.*” (166. o.)

Gyönyörű ez a Kosztolányi Rilke-esszéjének stílusára emlékeztető leírás, s igaz is lehetne, ha a Rilke által bemutatott szobor egy Rodin-mű volna, s Rilke nem éppen e vers fogantatásakor lépett volna túl Rodin hatásán. A Rilke-vers eredeti címében azonban az „archaikus” szó egyértelműen a torzó jelzője: ARCHAISCHER TORSO APOLLOS. Be kell azonban vallanunk, hogy a címben olvasható „archaikus” jelző magyarázatára csak elég bizonytalan hipotézissel szolgálhatunk. Hogy e jelző nem felel meg a szobor keletkezési időszakának, arra már utaltunk, s feltételezhető, hogy Rilke is tudta, hogy az általa bemutatott mű nem a görög művészet ősi, kezdeti szakaszából, hanem éppen ellenkezőleg annak túlfinomult, késői, hellenisztikus periódusából való. Miért nevezi mégis „archaikus”-nak? Erre jelenleg csak feltételezéseink vannak:

– Szembeállítás az ÚJ VERSEK első kötetét indító Apolló-sonnettel, melynek címe: FRÜHER APOLLO (KORAI APOLLÓ).

– A cím nyelvi-ritmikai kiegyensúlyozása, a jelzett szó, a „torzó” középpütt áll, és két szótagos. Erre szimmetrikusan helyezkedik el a két jelző, egy minőség- és egy birtokos jelző, melyek közül az első négy, a második három szótagos, s alliterálnak, azaz mindkét jelző ugyanazzal a magánhangzóval kezdődik, míg a jelzett szó első hangja más-salhangzó.

– A művészetnek a versben bemutatott jellegzetességét az „archaikus” jelzővel visszavetíti a művészet őskorába, s ezáltal azt sugallja, hogy a művészet mindig is ilyen volt.

– Végezetül vonatkozhat az „archaikus” szó az utolsó ponttal lezárt felszólító mondat biblikus eredetére. A „*Du mußt dein Leben ändern*” erősen emlékeztet a Tízparancsolat olyan megfogalmazásaira, mint a „*Du sollst nicht töten*” („*Ne ölj*”), „*Du sollst nicht ehebrechen*” („*Ne paráználkodj*”) vagy a „*Du sollst nicht stehlen*” („*Ne lopj*”). A „*Meg kell változtatnod életed*” felszólítás abban az értelemben, ahogy Rilke a teljes értékű életet értelmezi, számára ugyanolyan általános érvényű erkölcsi parancsolat, mint a Biblia előírásai, talán ezért a „*Du*”, a második személyű megszólítás, mint a Szentírásban. Ez a második személy azonban nála magába foglalja az első és a harmadik személyt is, s a segédige megválasztása, mint arról már szó volt, megadja e parancsolatnak a szükségszerűség-ből fakadó indoklását is.

E feltételezések sora talán még folytatható is. E költemény, mint minden igazi művészi alkotás, oly sokrétű, hogy elemzésünket csak kísérletnek tekinthetjük, mely megpróbálta a szöveget Rilkének e vers megírása idején megfogalmazott más nyilatkozatai alapján értelmezni.

Kurdi Imre

## AHOL AZ ANGYAL...

Most, hogy szavainknak végére értünk,  
mi más maradna, mint az ölelés.  
Lehet, talán még ez sem túl kevés,  
de nincs Isten, ki szoritana értünk.  
Így hát marad tovább a régi nóta,