

Báthori Csaba

Orfeusz másvilága

(Rilke Orfeusz-szonettjeiről)

Let me give light, but let me not be light

(W. Shakespeare: *A velencei kalmár*, V. f., 1. jel.)

Rainer Maria Rilke költészete három nagy csúcspont köré épül: a *Neue Gedichte* (1907–1908) klasszikus, csillogóan tökéletes darabjait megelőzi a *Stundenbuch* mélyről fakadó, áhítatos muzsikája, majd szinte homályba borítja a *Duinói Elégiák* és a *Szonettek Orfeuszhoz* megrázó, egész létezésünk értelmét kutató kettős magaslata.

A két utóbbi vers-együttes 1922 februárjában keletkezett Muzotban, a svájci Wallis kanton egyik késő középkori vártornyában, ahol a költő *elviselhetetlen-ségig fokozott magányban* írta meg életének leghíresebb darabjait. Az 1922 telén érkező, a költő minden idegszálát megfeszítő alkotói vihart évtizedes hallgatás előzi meg. Rilke a *Neue Gedichte* után ugyan ír, jelentős verseket is ír (az életműkiadások tetemes részét ölelik fel ezek a mély lírai becsvágy fűtötte, ámde végleges formákkal mégsem mérhető alkotások), de igényeinek megfelelő, korábbi alakzataival egyenrangú, zárt szerkezetben felmutatható lírai műveket nem tud létrehozni. Mondhatnánk úgy is: alkotásai egész életében erős megrázkódtatások *később* termést hozó, távlatos eredményeként jönnek létre. Rilke élményköre – tudjuk – meglehetősen egynemű, lassan egymásra rakódó; szóhasználata állandóságra hajló; kifejezésmódja keresi az időtlen fordulatokat és egyéni képzeteket. *Duinói Elégiák*, *Szonettek Orfeuszhoz*: ez a két műcsoport is váratlan kitörés formájában, de mégis Rilke eszméjébe messzire visszanyúló tapasztalati anyagokból ered.

Az irodalomból ismerjük 1920–1922 lényeges eseménysorát: a költő 1919-ben érkezik Svájcba, 1921-től a muzoti vártorony lakója, s úgy érzi, olyan *gyógyító* környezetbe került, hegyek közé, ahol *még nem fejeződött be a teremtés*, és remény van a Mű folytatására (a tízes éveket ugyanis a költőnek az a nyomasztó szorongása kíséri, hogy *a világ az emberek kezébe került*, és írni lehetetlen). A kísérteties, remetelakra emlékeztető ingatlan, a muzoti lakótorony felfedezése Baladine Klossowska („Merline”) érdeme. Ez a berlini asszony, a később híressé vált festő, Balthus Klossowski anyja csalogatja el a költőt a wallisi szőlőskertek sárgálló, vékony vizeket csörgető, vesszős-venyigés lankáira: ezek Rilke utolsó nagy korszakának természeti díszletei. Úgy tűnik, a nagy zarándok itt végre meglelte azt a nyugalmat, amely a kötelező számadások, szembesülések és eszmélkedések feltétele. A tél, a tavaszelő hidege a költő számára – többször említi ezt leveleiben – amúgy is mindig a termékenység ígérete volt (ahogy ő maga mondja: *orfikus időszak*). *Merline – je suis sauvé!* *Merline – meg vagyok mentve!* – írja a költő Merline-nek 1922. február 9-én.

Ugyancsak Baladine Klossowskához kötődik két másik fontos, a *Szonettek* létrejöttét megvilágító tény is. Az egyik: 1921. november 8-án ő ajándékozta meg a költőt Cima de Conegliano (1460 körül–1517) tollrajz-másolatával: Orpheus itt még nem lantot tart kezében, hanem egy *viola da bracciót*; állatok sereglenek köréje, és ámulva hallgatják. Merline a rajzot fölszegezte a költő asztalával szemközti falra, s az attól kezdve amolyan meditációs tárgyként szolgált: hónapokon át észrevétlenül, rejtelmes mértékben gerjesztette a szonettciklus szárba szökkenését.

A másik, máig nem eléggé hangsúlyozott körülmény: Baladine nemcsak a Conegliano-rajzzal ajándékozta meg költőnket, hanem – 1920 karácsonyán – Ovidius *Átváltozások* című könyvének kétnyelvű kiadásával is. Ki hinné, hogy a konkrétumokat előszeretettel ecsetelő, erotikus részletekben bővelkedő, világos vonalvezetésű latin költő milyen döntően befolyásolta a természetfeletti tényállásokat kutató, *Dottor Seraficónak* nevezett germán szellemi alkat döntéseit, témaválasztásait (Thurn und Taxis hercegné kifejezése). Rilke egyenesen megmámorosodott Ovidius művétől. 1920. december 25-én így lelkesedik Merline-nek: „*inépuisable! /.../ Cette histoire de Myrrha /.../ et la fuite de Daphné*” („*kimeríthetetlen!... ez a Mürrha-történet... és Daphné menekülése*”).

A *Szonettek* a három Orfeusz-motívumból a legismertebbet (Orfeusz leszáll az alvilágba, hogy visszahozza halottaiból Eurüdikét) alig-alig érinti – bár némely ponton közvetve utal rá, pl. a II/13-ban: *Sei immer tot in Eurydike*; vagy a holtakkal fenntartott bizalmas viszony említésekor, pl. az I/6–7–9. verseiben. A két másik motívum azonban (Orfeusz énekével magához szólítja az állatokat; az őrült menádok széttépik a dalnok testét, és csak feje s lantja marad ép) átítatja az egész ciklust, és az eredeti mitológiai tartalmat lényeges, egyedi elemekkel dúsítja. Mindhárom motívumot tárgyalja Ovidius is. Rilkenél azonban a részletek is visszatérnek: a dühöngő menádok (Ovidius 11. könyv, Rilke I/26), az előmerészkedő fák (Ovidius 10. könyv, Rilke II/28: *leicht befremdet, wenn ein Baum sich lang besann, /.../ zu gehn*), a kisírt forrás nimfája, Büblisz (Ovidius 9. könyv, Rilke I/8), a szélbe történő kilehelés (Ovidius 11. könyv, Rilke I/3), sisak- és szarv-motívum (Ovidius 1. könyv, Rilke: I/17).

A *Szonettek* keletkezését, s általában Rilke költői újraszólamását ösztönözte az a tény is, hogy a húszas évek elején megismerkedett Paul Valéry művészetével, és lefordította a *Charmes* (*Varázslatok*) verseinek zömét. Ha áttekintjük a tizenhat bámulatos, a franciával egyenrangú német változatot, felismerjük: Valéry lírai eszméletének alapszókinccse is visszatér az orfikus szonettekben, Rilke régi témáival keresztezve, áthangszerelve, átlényegítve. Karin Wais irodalomtörténéz ugyan 1967-es elemzésében (*Studien zu Rilkes Valéry-Übertragungen*) kimutatta, hogy Rilke csak a *Tengerparti temetőt* fordította le a *Szonettek* előtt (valószínűleg 1921 márciusában), de kétségtelen, hogy a francia költő szövegeinek pusztá megismerése is döntően befolyásolta Rilke szövegformálását.

Ha a 16 Valéry-fordítás közül csupán a *Tengerparti temetőt* vesszük szemügyre, látjuk a Rilke-szonettekben is használt képzetek sokaságát. Rögtön a második sorban a *fa* és a *sír* kapcsolatával: *...scheint Grab und Pinie schwingend zu verbinden...* Vagy a negyedik sorban: *Das Meer, das Meer, ein immer neues Schenken!* (Rilke I/12: *Die Erde schenkt*). Vagy olvassuk az ötödik szakaszt: *So wie die Frucht sich auflöst im Genusse, / Abwesenheit Entzücken*

wird zum Schlusse, in einem Mund, drin die Form verschwand... (Rilke I/13, I/15). A Valéry-vers tizenkettedik szakaszában említett alakzat (*Der Rausch des Nicht-Seins sprengt des Lebens Grenzen*) tökéletesen illeszkedik Rilke képzetvilágába, és elővételezi a II/13 sorát: *Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung*. Az idő tagadása – Zénon nyíl-parabolájának említése – ugyancsak Rilke egyik szonettje, az egész orfikus ciklus szemlélete felé mutat; a II/27-ben ez áll: *Giebt es wirklich die Zeit?...* Vagy a II/22-ben ez: *den Schritt der Zeit, nehmt ihn als Kleinigkeit...*

Paul Valéry azonban nemcsak verseivel, hanem művészi etikájával, életének hallatlanul összefogott, csak a lényegre szorító szemléletével is megdelejtezte a régóta hallgatásra kényszerült, elapadt kútként sötétlő prágai lírikust. Rilke költői lét és nemlét közt imbolyogva (*tudva a nemlét feltételét...*) várt, figyelt, remélt – de művek, önmagával azonos művek hosszú éveken át alig-alig jelentkeztek. S akkor, 1921-ben, francia íróknak is meglepően (lásd André Gide 1922-es megjegyzését: a háború végén senki nem említette volna Valéry nevét a költők között...), felbukkan egy rokon erkölcsű idegen költő, aki – kis túlzással azt is mondhatnánk – visszaadja anyanyelvét egy német alkotónak. Rilke soha nem tagadta ezt a váratlan, de annál elemibb erejű indítást. Egyszer, Bernben, azt mondta: *egyedül voltam, várakoztam, egész életművem várakozott. Aztán egy szép nap elolvastam Valéryt; és tudtam, várakozásom véget ért*. A Rilke-Valéry-párhuzam igazolja, hogy nemcsak írói művek hathatnak egymásra, hanem írói magatartásformák is. Van eset, hogy egy író életgyakorlata (sőt hagyatéka) nagyobb erővel hat, mint esztétikai minősége; sőt előfordul, hogy etikai értéke túléli művészi élettartamát. Még az a veszély is fennállhat, hogy olykor a gesztusértékű eszmei elem miatt túlértékeljük a művészi értéket. Itt is megbizonyosodik: az igazságnak sok halála van, mégis örök életű.

A *Szonettek* keletkezéstörténetének fontos előzménye egy tragikus esemény: Rilke 1922 első napjaiban értesül a fiatal táncosnő, Wera Ouckama Knoop haláláról. Tudjuk, a szonett-ciklust *Wera síremlékének* szánta – a sorozatban háromszor idézi fel a lány alakját (I/25, II/18, 28), kétszer a ciklus-záratok utolsó előtti darabjaiban, mintegy Orfeusz magasába emelve a *figurát*.

Wera alakja – balsorsa – a költőben ismét felidézte poétikai tudatának egyik meghatározó elemét, a *kóré*-alakok iránti csillapíthatatlan lelkesedést. Az Eurüdiké-típus az ő számára azt jelentette: a leányságában elmúlt *figura*, akit a halál elszakított önmagára összpontosuló lététől, a nemlétben visszanyeri ezt a tiszta létezetést, és a holtak orfikus szférájában – a versekben is pótlólagos örökkévalóságot szerezve, mintegy Orfeusz párjaként – fényes helyet foglal el a gyászoló közösség tudatában. A költőnek ifjúkora óta erősödő rögeszméje volt, hogy az emberi kapcsolatok értelme nem egymás birtokbavétele, hanem legfeljebb a gyengéd hozzáférhetőség formáiban megvalósuló, kölcsönös érintés. Még a házassági kötelék célját is így fogalmazta meg: *két fél örökdedése egymás magánya felett*.

Rilke ezt az egyetemes szuverenitás-igényt, amely olykor egyenesen az érinthetetlenség képzeit sűrölja, sokrétű makacssággal hozza szóba élete során. Amikor első ízben látja meg Nápolyban az Orfeusz-domborművet, rögtön mámoros tartózkodással írja le az együvé tartozásnak ezt a szemérmes, de örökkévaló változatát. 1912. január 10-én így ír Lou Andreas-Saloménak: *Azt hiszem, egyszer Nápolyban, bizonyos antik sírkövek látványa közben nyilallt*

belém a parancs, hogy embereket soha ne érintsek meg tolakodóbb kézmozdulattal, mint azokon a sírkő-ábrázolásokon látható. És valóban azt hiszem, néha képes vagyok szívemnek minden elemi igényét veszteség és végzetes kíméletlenség nélkül kifejezni, miközben puhán ejtem rá kezem egy másik ember vállára (RMR: *Levelek II.*, 1995, 178–179. oldal). Első nagy, 1904-ben keletkezett Eurüdiké-versében (*Orpheus. Eurüdike. Hermes*) épp ezt a könnyed érintést isteníti: ez is szimbóluma annak a tapintatnak, amely megőrzi a másik lény szabadságát, ösztönzi önmagára hajló, szinte részvétlen létezését.

Wera Ouckama Knoop a költő szemében a sötét, különösen összefogott báj földi jelensége volt. Halálhírének hallatán – jellegzetes Rilke-reakció ez – *hallatlan kötelességnek, parancs*nak tekintette, hogy Wera alakját megidézzék... De mondhatnánk több más szóval is: elhelyezze az élet és halál bejárható határán; bemutassa, hogy a művészet erejével képes elképzelni őt az örökkévalóságban; hozzákötve elmondja az egész létezésre vonatkozó, régi belátásait, és beemelje azoknak az orfikus természetű jelenségeknek csarnokába, amelyeket évtizedek óta kialakított magának. Wera fiatal volt, hajadonként hunyt el, táncosnőnek ismerte meg a világ, és most a holtakhoz szállott le (mint Eurüdiké), a vigasztaló többséghez, azokhoz, akik ugyancsak az orfeuszi lét-megőrzés leghűségesebb bizonyosságai.

Rilke tudatában a négy állapot együttes felbukkanása (fiatal, hajadon, táncosnő, halott) megújította azt a több évtizedes szemléletet, amely őt egész költészetében az e világi létezés „hiteles helyeinek” számbavételére indította. S ha hozzáfűzzük, hogy ő a testi szenvedést a *természet félreértésének* tekintette, és azt mondta, egyfajta kiváltság rejlik abban, hogy az embert nem kímélik meg a legnagyobb kínok sem, akkor felfogjuk: Wera halála újra termékeny lazította a költő eszméletét, s újra lehetővé tette számára a földi lét egyetemes igenlését. Többben megállapították, hogy a *Szonettek* – a többnyire panaszos, komor *Elégiákkal* ellentétben – halálvers-jellegük ellenére az életigenlés tónusára hajlanak, és minden *panaszt* (Klage) képesek a *magasztalás* (Rühmung) fénykörébe emelni (I/8: *Nur im Raum der Rühmung darf die Klage / gehn...*).

Egy szűz vagy ifjú hajadon a halálban visszaszerzi leányságát: a leányság és halál motívuma már korán testet ölt Rilke verseiben. Az *Orpheus. Eurüdike. Hermesben* (1904) Eurüdiké új leányságában jelenik meg, a Paula Modersohn-Becker halálára írt *Requiem für eine Freundin*ban pedig a fiatalon elhunyt festőnő – a házasság okozta önelidegenedés után – a nemlétben visszatér önmagához, kilép a tükörből, újra azonosul az orfeuszi létformával. A téma 1922-ben kiegészül a táncmotívummal: Wera nem csupán mint a sötétség birodalmának lakója rokona Orfeusznak, hanem azzal is, hogy a tánc alakzataiban, lépéseiben (figuráiban) már életében is a nagy bátrak, a merészek (Wager, II/24) közé tartozik. A tánc téma négyszer is feltűnik a versekben (I/15, 25, II/18, 28), mindig úgy, mint a megtérés, létfordulat, önmagunkba mélyedés szellemi helye (mondhatnám: mindig szakrális, de soha nem tételesen vallási értelemben). Rilke *Wirbelnek* (forgónak) nevezi a táncmozdulatot (II/18), *unerhörte Mittének* (hallatlan középnek) (II/28), és többször azonosítja a lét-fordulat más szimbólumaival, a gyümölcscsel (I/15: *Tanzt die Orange*), a fával (II/28: *Baum aus Bewegung*), egy helyütt pedig a földi változások (l. Berzsenyi: *tündér változatok*) mágikus színtereit is az orfikus *Wandlung* helyszínéivé nyilvánítja (II/12: *jener*

entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert, / liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt). A táncosnő tehát művészetében, a táncfigurában képes megvalósítani az orfikus léttisztaság eszményét.

A cím szerint a *Szonettek Orfeuszhoz* szólnak. Olvasás közben mégis erősödik az az érzésünk: *hozzá* szólnak, de *róla is, érte is, belőle is*. Ő itt nem az ókori hérosz vagy lantos többé, hanem isten, az *entelecheia* istene, azoké a lényeké és dolgoké, akik s amelyek önmagukban hordozzák céljukat, örök jelen idejüket. Orfeusz széttépése metaforikusan azt jelenti: egy primitívebb, indulatos létezőmód megsemmisíti az intellektust; ha a test nem kíván részt venni az anyagi tülekedésben és üzekedésben, akkor pusztulnia kell. A mítosz szerint a létben elválík egymástól eredet és cél, a dolgok zöme nem képes többé visszatérni önmagába. De az isten, itt Orfeusz, nem hal meg teljesen (hiszen feje és lantja ép maradt halála után is), hanem csak *elveszett istenné* válik (I/26: *O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!*). Mostanság *szét van osztva* (II/16: *er ist heiter und verteilt*), de mint *végtelen nyom* újra meg újra előtűnik *ebben és abban* (I/5: *Denn Orpheus ists. Seine Metamorphose / in dem und dem. /.../ Ein für alle Male / ists Orpheus, wenn es singt*), mégpedig akkor, amikor a világ önmagukért létező dolgaiban élénk vetül.

Rilke képzetvilága, szóhasználata és üzeneteinek amplitudója – párját ritkító módon – állandó maradt az évtizedek folyamán. Helyhiány miatt itt csupán futólag említem, hogy a *széttépett szent* látomása (hasonlóan a későbbi Orfeusz istenhez) már 1903-ban, a *Stundenbuch* befejező soraiban, furcsa Szent Ferenc-mítoszként, megfogalmazódik: *Und als er starb, so leicht wie ohne Namen, / da war er ausgeteilt: sein Samen rann / in Bächen, in den Bäumen sang sein Samen / uns sah ihn ruhig in den Blumen an. / Er lag und sang. Und als die Schwestern kamen, / da weinten sie um ihren lieben Mann*. (Figyeljük meg, micsoda eszelős pontossággal vetődik előre ezekben a szavakban az 1922-es versciklus számos eleme. Azt ajánlhatnám: aki nem érti a kései Rilket, az olvassa el a fiatal Rilket. Az érthetetlen Rilke legkiadósabb kommentátora az ifjú, ifjabb, legifjabb Rilke.) A *Szerzetesi élet könyvének* istenét is *szétszórták, szétszórták* (*verstreut*) a költők; az 1908-as *Requiem für eine Freundin*-ban pedig az ifjú halott nőről mondja a vers, hogy *szét vagy szórva, első ízben szétszórtva a világegyetemben* (*daß du zerstreut, zum erstenmal im All zerstreut...*).

Rilke egyik legszebb, már Muzotban kiérlelt eszméje az volt: minden költő *egyetlen* költő eszméletét tükrözi, mindenki végső soron ugyanazt mondja – a létünk értelméről megfogalmazott poétikai változatok egyetlen költői Hangban forrnak össze. Nem tudjuk cáfolhatatlanul megmondani, miért épp a húszas évek elején, miért épp Wera halálakor, s miért épp az 55 szonett fogalmi tündérvjátékában jelenik meg ismét Orfeusz figurája. A *Rodin*-könyv második részében azonban rejtőzködik egy beszédes betét, amely a *Szonettek* istenét már fontos későbbi jegyeivel ábrázolja. Idézem a részletet, saját fordításomban: *És máris érzem, hogyan olvad szét számban a név (=Victor Hugo neve), mindez most végül hogyan mutatja magát a költőt, ugyanazt a költőt, akit Orfeusznek neveznek, miközben karja hallatlan kerülőúton, minden dolog fölött a húrok felé terjeszkedik, ugyanaz, aki görcsös fájdalommal ragadja meg a menekülő, vonakodó múzsa lábát; ugyanaz, aki végül meghal, miközben meredeken felmagasló arcát a világban folytatódó dallamainak árnyékába*

rejt, és úgy hal meg, hogy ugyanaz a kis csoport (= három lánykaszáj) néha a feltámadást is jelenti. (RMR: *Werke, Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Insel Verlag, 1996, Band 4, Hg. von Horst Nalewski, 459–460. oldal). Látjuk: Orfeusz itt általában a költőt jelenti, aki az egész világ énekét kívánja elmondani, a lét legtisztább jegyeit megörökíteni, aki a menekülő múzsa nyomában lohol, s végül halállal fizet költői eltökéltségéért – és persze halála után betölti múlhatatlan feladatát, a világ poétikai „átvilágítását” vagy ébrentartását (itt még a keresztény feltámadás-eszme halvány nyomait is érzékelhetjük).

A *Szonettek* egyik alapgondolata az, hogy a költő a magasztalás terében köteles dalba fogni a létezés összes adatát, még a pusztulás és pusztítás tényeit is (a járatlan olvasót a *Szonettek* olvasása közben meg is hökkentheti Rilke látszólagos közönye az erőszakkal, sőt a *gyilkolással* szemben). A költő hangsúlyozza: *das Herz, das ins Ganze geborne* (a teljességre született szív, II/2) az univerzumot összes ellentmondásával, a jó és a rossz kategóriái fölé terjeszkedő állhatatossággal képes megmutatni. Már a *Rodin*-könyv részlete is sejteti azonban, hogy a költői vállalkozás csak a pusztulás tudatában, a megsemmisülés kockázatával hajtható végre: Orfeusz meghal, miközben megpróbálja meghaladni a világot (Rilke emblematikus szóhasználatával: *er gehorcht, indem er überschreitet*, I/5. Az *Überschreiten* mozzanata tehát nagyon is konkrét, végzetes jelentést kaphat, ha a mítosz szókincsére gondolunk...). Ez az isten tehát az életet és a halált is lakja (Rilke ezt *Doppelbereich*nek nevezi): *ismeri a létet és a nemlét feltételét*.

A ciklus sokrétű, a rilkei szótár alapszávaival jelölt feladatokat ró a költészet istenére: teremtsen rendet a csend erejével (II/26: *Ordne die Schreier, / singender Gott!*); énekével tegye hallóvá az embereket (azt mondja: az emberek csak ott hallanak teljesen, ahol Orfeusz dalol; II/28: *völlig hörend nur, da Orpheus sang*), sőt magát a fásultan rendet teremtő Természetet (II/28); a világ támadásait szelídítse meg (I/26: *Steine ... / wurden zu Sanftern*). A versekben modellált Orfeusz-mítosz olykor a keresztény Krisztus-mítosz egyes elemeit idézi fel, és azt mondhatnánk, hogy egy esztétikai evangélium alapító istenének krédóját vetíti felénk a versek mélyéről. Ennek egyik eleme lehet, hogy az isten hivatása csak sorsának beteljesülése után valósul meg, csak halál-áldozata árán képes hallóvá tenni az emberiséget (az I/26 zárata egyenesen egyfajta poétikai megváltás eszméjét lebbenti meg, a szakralitás kötelező tónusában: *Nur weil dich reiðend zulezt die Feindschaft verteilte, / sind wir die Hörenden jetzt – Csak mivel végül széttépve elosztott téged az ellenségesség, / ezért vagyunk mi most a meghallók*). Orfeusz azonban nem egy szentély szakrális tárgyaiban, nem valamely szabályozott rítus alakzataiban él tovább, hanem a Természetben (madarakban, sziklákban, oroszlánokban, és főleg; az örök Dallamban, amely a világ bármely pontján bármikor felhangozhat). Átváltozása után örökségül hagyta ránk fejét és lantját, szellemét és dallamát, és ezután mindenütt megszólalhat az Ének hangjaival. Csak mellesleg jegyzem meg, hogy meghökkentő rokonságot érzek a legegységesebb érvényű magyar költő, József Attila roppant megsejtéseivel; szellem és ének páratlan-végzetes vállalkozása ott is áldozatra hív föl: *Aki dudás akar lenni / pokolra kell annak menni*.

Rilke utolérhetetlenül tömény lírai dialektikája abban is megnyilvánul, hogy tapasztalatait szinte kizárólag az ellentmondások nyelvén fogalmazza meg,

és a költői hivatás végletes jegyei köré mindig felsorakoztatja az emberi lét általános belátásait is. A konkrét hivatás jellemzése az általános emberi léttel szemben rejtett parancsként hangzik fel, vagy legalábbis átfogó erkölcsi vonatkozást is hordoz. Csupán egy példa: az I/5 harmadik szakaszában ez áll: *O wie er schwinden muß, daß ihrs begriff!* (Ó, mennyire el kell tűnnie, hogy felfogjátok!). Az orfikus eltűnéssel jelölt *megjelenés* nemcsak az ellentétpáros beszéd egyik hatásos esete, hanem az emberi létezés általános jellemzése is. Az efféle lírai összefonódást úgy is érthetjük: a művészi beszéd, a művészet-ről folytatott tűnődés az embert magát világítja meg, az ember viszont csak a művészi beszédben képes megérinteni saját transzcendens tartalmait. A ciklus nagyszerű mesterségbeli fogása (és nehézségeinek fő-fő forrása is egyben) az, hogy Rilke a szövegek alanyát, vonatkozásait, elvontsági fokát (vagy életrajzi konkrétumait), leíró vagy felszólító jellegét, személyes-személytelen rétegeit nem teszi „nyilvánossá”, azaz vonatkozási pontjait sorra láthatatlannak mutatja (a *reiner Bezug*, a tiszta vonatkozás nemcsak Rilke költészetének alapkategóriája, hanem lírájának is egyik homály-gerjesztő vonása).

Mielőtt haladnánk, szeretnék közelebről szemügyre venni egy szonettet. Mégpedig szándékosan egy nehéz, kapásból, felkészületlenül aligha felfejthető szonettet, az orfikus körforgás, az önmagába vissza-visszatérő lét egyik nagy szimbolikus darabját, a – mondjuk így – „lélegzet-himnusz” (II/1). Noha Rilke – olykor tagadhatatlanul modoros fordulatai miatt – a magyar érzéki-tárgyas szemlélethez szokott hagyomány gúnyolni szokta, a verset Fodor András naplója szerint még Fülep Lajos is megcsodálta. „Mehökkenítő az elvontságnak, konkrétságnak ez a remek szövedéke, hogy szétválaszthatatlanul ilyen is, olyan is (Fodor András: *Ezer estém Fülep Lajossal*, I. 347. oldal). Íme a vers:

Lélegzet, láthatatlan költemény!
Szüntelenül tulajdon
létemért beváltott világúr. Kemény
ellensúly, melyben lüktetve folytatódom.

Egyetlen hullám: ennek vagyok
araszoló tengere én;
minden tenger közt te legfukarabb, –
térnyerés, térnyeremény.

Tereknek mennyi sarka volt már szorosan
bennem, belül. Nézek a szélre –
mint a fiam, olyan.

Felismersz, te Lég, ki egykori helyeimmel vagy tele?
Te, beszédem sima kérge,
szavaim hajlata, levele.

A vers tárgya: az orfikus körforgást megvalósító esemény, az emberi lélegzés. Rilke a folyamatot a világúr (németül húsosabb, pozitív töltetű szóval: *világtér*, Weltraum) felől írja le: ha lélegzünk, egy darab kozmoszt veszünk át, a mindenség egy árnyalatával gazdagodunk, s az eredeti adag levegőt egy

pillanat alatt visszaadjuk a világtérnek. A körforgás, amelyben a kinti valóság visszatér önmagához, eredetéhez, Orfeusz tartózkodási helye, létformája, a lét visszaháramlásának egyik alakzata, „helyszíne” (mint a fa, a gyümölcs, a /szökő/kút, a tükör, a tánc, a labda, a költészet és mások). Mint látjuk, a költészet maga is orfikus létforma: miközben a költő a céllal felruházott (emberi módon elidegenített) dolgokat beemeli a költeménybe, mintegy megváltja őket céljaikhoz kötött rabságukból.

Rilke mindig azt hirdette, hogy a művészet csak önmagáért van, és a művészetbe iktatott dolgok a *Wandlung* következtében visszanyerik szakrális jegyeiket. A dolgok azt akarják, hogy a költő magasztalja őket (*Rühmen, das ists!* – így kezdődik az egyik nagy költészetfilozófiai szonett, az I/7), abban bíznak, hogy a költő képes megmenteni őket, *sie trauen dem ein Rettendes zu* (lásd főleg a 9. *Duinói Elégiát*). Az *Atem* (lélegzet) szó gyakran magát Orfeuszt jelöli, például az I/4-ben, a *Szeretők*hez címzett szonettben: *In den Atem* (von Orpheus) *treten* itt azt jelenti: lépjetez közelebb Orfeuszhoz. A képzet a II/29-ben – ugyancsak Orfeuszra vonatkoztatva – visszatér. A lélegzet, levegő szavakkal rokon értelemben használja a költő olykor a *Wind* (szél) vagy a *Hauch* (lehelet) kifejezéseit. Például az I/3-ban: *In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch. / Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.*

Az első szakasz is jelzi: Rilke régóta használt és az évek alatt súlyos egzisztenciális tartalmakkal telített szavakat helyez egymás mellé – a feszültség abból is ered, hogy a lélegzési folyamat két örökké viaskodó, adok-kapok pólus lüktetését sugallja, amelyben az ember *Gegengewicht* (*ellensúly*). A világűr megtölti az egyedet számtalan külső helyével, az egyed pedig életének millió parányi szusszanásával mintegy otthonossá teszi, emlékeivel háziasítja a világmindenséget. Ezért mondhatja a költő, hogy a világűrrel van tele, ő viszont utódokkal népesítette be az üres teret. (Csupán utalok rá, hogy a világűrnek ez a személyes átítatása József Attila költészetének is egyik kardinális alakzata.)

A vers első szakasza egyben a költészet ritmikus folytatódását, forma-követelő parancsát, egyetemes üzenethordozókra irányuló igényét is megsejteti. A költőt a versírás orfikus tevékenysége köti egyrészt az élethez magához („ritmikus folytatodom”), másrészt a világegyetemhez. A második strófa hallatlan finomsággal érzékelteti a hatalmas úr és az egyetlen hullám (az ember) arányait, az állandó töltekezést. Egyetlen hullám vagyunk csak, és mégis: egész tenger. A szakasz a lélegzés cserefolyamatát szinte gyöngéd képpel ábrázolja: a világűr szinte adagolja nekünk, személyesen, élet-adagjainkat. A sorok mögött érezzük: Orfeusz mindenütt jelen van, mindenkinek felkínálja a létfordulat lehetőségét (biblikus fordulattal: a Szentlélek ott fúj, ahol akar). A derűt sugárzó vers végén pedig azt látjuk: mi is adhatunk nyereséget a világűrnek. A *Raumgewinn* szó talányos kettősséggel sugallja a kölcsönös megelégedést: jelentheti a tér – tőlünk származó – nyereségét, de jelentheti a mi térnyerésünket is. A lélegzés csodája az embert a művészetrel, a hatalmas Természettel (tenger, hullám) köti össze, de egyúttal a szonettciklus egyik alapképzetével, a fával is (fa, kéreg, levél): a fa pedig részben magát Orfeuszt jelenti (I/1: *O hoher Baum im Ohr!*: a fa itt maga Orfeusz!), azaz metaforikus értelemben az orfikus történet áramlatait.

A hely fogy, a témák sokasodnak, a *Szonettek*et senki nem tudja magyarázatokkal kimeríteni. Tanulságos volna követni, hogyan ölti fel az állandó

Rilke-tárgyak némelyike (pl. a labda, a tükör, a gyümölcs) az orfikus szimbólum szerepét (és hogyan marad ki némelyik, pl. a mérleg, a hinta, a szökőkút). Gyümölcsöző volna megvilágítani az egyes orfikumok fejlődéstörténeti tulajdonságait, jelentéstartalmainak változását, Rilke egyre inkább állandósuló szimbólumhasználati gyakorlatát. Szólni kellene az időtlenség, a kettős terület (élet-halál) szerepéről, a lant orfikus jegyeiről, Rilke művészetfelfogásáról általában, a költő egyre szűkebb, de egyre pontosabb nyelvhasználatáról, válogatott szókincséről. Arról, hogy a szonettek nagyjából két típusra bomlanak: lineárisan felépített, egy-egy tárgyat modelláló „téma-sonettekre” (Ernst Leisi kifejezése) és ugrásszerűen kibomló „átmeneti szonettekre”. A szonettek formai különlegességeiről: zömük szabálytalanságra hajló, ereszkedő, nem szótagszámláló alakzat – mindenesetre eltér a költő korábbi szonettkezelési szokásaitól. Befejezésül már csak két dolgot említenék, dióhéjban: a ciklusban itt-ott felderengő némely (poétikailag alig-alig érzékelhető) ellentmondást és Rilke *reiner Bezug*-fogalmát.

A ciklust uraló belső derű egységesen itatja át és emeli magasba az ötvenöt karcsú szonettet (ahogy Rilke írja egyik levelében: „a szonettek kis rozdsaszínű vitorláját”, szemben az *Elégiák* „hatalmas fehér vitorlavásznával”). Néhol azonban a halál mégis komor, fenyegető oldalát, roppant árnyait mutatja, pl. a Wera szenvedését ábrázoló I/25-ben. A derű mániákusa, a *Klagét* (panaszt) is csak a *Rühmung* (magasztalás) szókincsével ábrázolni hajlandó alkotó olykor még egyszer megméri a földi szenvedés (*das Hiesige!*...) valódi nyomorúságát, és tesz egy-egy gyámoltalan lépést a magasztalástól a részvét tónusa felé. Rilke makacs-fennkölt vigaszait, magasságból lefele szűrődő beszédeit sokan „embertelen”-nek ítélik: elismerik a szempont távlatát, de hiányolják a részvét alakzatait. Talán ezért is rokonszenves vonás a kemény etikai szemléletet hangoztató szonettek egyik-másik szegletében felfedezni a végjáték fekete elemeit, a dantei „vigasztalanul nyitott kapu”-t (amely talán Rodin hatalmas „Pokolkapu”-járá vezethető vissza).

Feltűnő és alkotás-lélektanilag óvatosságra intő tény, hogy – noha az *Elégiák* és a *Szonettek* közvetlenül egymás melletti-alatti időben, rokon időben, 1922 februárjában keletkeztek, egy-egy képzetük némileg eltér egymástól. Az *Elégiák* hatalmas, istennel egy rangban álló angyalai a *Szonettek*ben alig fehértenek fel, s ha igen, akkor is csak amolyan mellékes mozzanatokban, holmi tetszőleges látogatók jelentéktelen öltözetében. Példaként említem a II/17-et, amelyben „fákra szállott angyalokról” esik szó, s a daktilikus sodrás, még fel sem ütöttük fejünket, máris visz tovább. Ha csak a *Szonettek*et ismernénk, aligha sejtenénk meg, micsoda óriás lényekként rebbennek fel ezek az iker-művekben, ihlet-testvéreikben, a rilkei mitológia sötét elégia-tablóin. Szó se róla, az angyalok is az orfikus körforgás forgópontjai, s ahogy a 2. *Elégia* mondja, akár a tükrök: *kiaradt saját szépségüket vissza-visszamerik saját tekintetükbe*.

Közismert, hogy Rilke micsoda gyanakvással szemlélte a modern technikai civilizáció erősödő uralmát, a Gép térnyerését (ékes bizonyíték erre a *Szonettek* egész lélegzése). Az I/23 alapján azonban azt is hihetnénk, hogy a költő mégiscsak táplált némi rokonszenvet az emelkedés csodája iránt, és ámulattal vette tudomásul a repülőgép születését. A cél, a *reines Wohin* ebben a darabban – az orfikus elvvel ellentétben – a szubjektumon kívül kerül, és mégis

igazolja a célra törekvés (amúgy tagadott) ethoszát. Mindenütt a céltalan lét eszményének magasztalása történik, Orfeusz csak a célmentes dolgokban lel hazát és nyugalmat – itt viszont azt halljuk: a repülés csak akkor nyer értelmet, ha „nem önmagáért” történik. Az ellentmondást a szakirodalom többnyire azzal igyekszik feloldani, hogy Rilke nem reális repülésre gondol, hanem a valódi Lét felé történő emelkedésre, amolyan felfele zuhanásra, amelyről már Hölderlin is beszélt. Ezt a feltételezést támasztja alá az a körülmény is, hogy az I/23-mal rokon I/11 is távolba irányuló „lovaglást” (Ritt) emleget, a két vers számos hasonló fogalmat használ, és mindkettőben az a remény csillan fel, hogy az égen elérhető, befogható valami a repüléssel vagy a lovaglással.

Csak melleleg hozom szóba, hogy véleményem szerint a II/11 nehezen helyezhető el a *Szonettek* szelídség-kánonjában. Valamint azt, hogy a II/13 – önmagában lenyűgöző – imperatívusza ellentmond a 4. és 8. *Elégiában* is és másutt is ünnepelt *Das Offene*-fogalomnak, azaz ott az *Abschied* negatív alakja jelenik meg (*so leben wir und nehmen immer Abschied*, 8. *Elégia*), rokon értelemben a Feindschaft (ellenségesség) szóval, a nem orfikus tudattal, amely nemcsak a jelent, hanem más időfaktort is magába kíván olvasztani.

Utolsó ellentmondás-változat: az orfikus önmagáért-lét eszménye és a *reiner Bezug* alapképzete közt, úgy rémlik, egy árnyalatnyi disszonancia lappang. Jean Paul mondására gondolok: Minden dolognak kell valahol lennie; a nehézség abban áll, hogy megtaláljuk azt a helyet, ahol létezik.

Reiner Bezug (tisztá vonatkozás): ugyancsak ismert kifejezés, régi készletekből. A *Szonettek* szellemi stádiuma is jelzi, hogy a költő mind gyakrabban nyúl előszeretettel széles jelentésmezéjű, elvont és funkcionális szavakhoz, és nyílt matematikai öntudattal bízza lírai közlendőit formális fogalmakra. Az Orfeusz-sorozat ismételten alkalmazza a Rilke-terminusokat: *Figur*, *Überschreiten*, *Übersteigen*, *Bezug*, *Schwinden*, *Rühmen*, *Zahl*, *Bedingung* stb. Ezek szerepét bajos egysíkú kommentárral megvilágítani. Alakzataik már korai felbukkanásuk idején sem csupán a konkrét látványt rögzítik – mindig lappang bennük a sulykolás, a hangsúlyos alkalmazás többletisége. Később más-más összefüggésben villannak elő, lassítják az értelmezést, viszont a költőnek bizonyos kifejezési kényelmet nyújtanak: emelik az általánosság szintjét, erősítik a fogalmazás maximákra hajló jegyeit, és kézzelfoghatóság nélkül is megbízhatóságot sugallnak. A *Bezug* kifejezés általában azt jelzi, hogy egy dolog tágasabb összefüggésbe ágyazódik, magasabb értelmet nyer, jelentősége hirtelen megváltozik: a szó ebben a költészetben gyakran a kozmikus fordulatok alapköve. Egy 1913-as versben (*Emmaus*): Krisztus cselekedete a tanítványokat *durchstürzte mit unendlichem Bezug* (végtelen viszonylatba rándította). Az I/6-ban ez áll: *der Zauber von Erdrauch und Raute / sei ihm so wahr wie der klarste Bezug* (a füstike és a ruta varázsa olyan igaz számára, mint a legtisztább viszonylat). I/12: *Ohne unseren wahren Platz zu kennen, / handeln wir aus wirklichem Bezug* (Anélkül, hogy igazi helyünket ismernénk, / valódi viszonylat alapján cselekszünk). Amit itt a magában álló jelzős szerkezetek csak sejtetnek, az a *Gedichte an die Nacht*ban – ellentétbe állítva – fontos tartalmi többletet nyer: *Überall Lust zu Bezug und nirgends Begehren* (Mindenütt viszonylat iránti öröm és sehol vágyakozás). A vágy állapotában az ember saját előnyét keresi (ezért Rilke Erőszét kizárja az orfikus rendből), *viszonyulás* közben azonban a

nagy törvényeket betölti (*wir leben wahrhaft in Figuren – valójában figurákban élünk*, I/12). Egyik 1923-as levelében ezt írja: *Statt des Besitzes erlernt man den Bezug* (a birtoklás helyett az ember megtanulja a viszonyulást). Az a szonett pedig, amelyet maga Rilke a legtöbbször értékelt, ezt mondja: *singender steige, / preisender steige zurück in den reinen Bezug* (II/13).

A példákat szaporíthatnám, és mind azt igazolná: a legfontosabb etikai parancs, hogy az ember a nagy világtörvényekhez igazodva, a csillagképek mértékeivel teljesítse be hivatását, így adjon a létnek értelmet. Mint láttuk azonban, az orfikus létforma az önmagában való létezés apoteózisa, az önmaga törvényeire összpontosuló, szinte embertelen figyelem állapota (József Attila talán ezt nevezi a *Téli éjszakában szép embertelenségnek*). A szökőkutak, a labdák és fanedvek körkörös, önmagukba visszatérő testmozgása, külső körülményekre fittyet hányó biológiája az eszmény, kétségtelen. És mégis: Rilke ezt az ideált kiegészíti a mennybolt, a nagy csillagképek fölöttes rendjével, a kozmosz hatalmas ernyőjével. Ami első látásra ellentmondásnak, lírai szórakozottságnak tűnhet, valójában csupán a szűkebb értelemben vett orfikus példatár dinamizálása, felmagasítása.

A költészet ugyanis soha nem cáfolhatatlan elvont fogalmak szerkezetbe szorított érveivel igyekszik meggyőzni, megrendíteni, hanem e fogalmak állandó mozgásban tartásával. Rilke állandósuló szótárányaga azért nem válik „unalmassá”, mert minden egyes kifejezésben lehetőséget nyit valamely magasabb értelmezés számára – talán ez hatásának egyik titka is: hogy nem engedi meg az alantas értelmezést (bármit jelentsen ez). A *Szonettek Orfeuszhoz* verseinek nagysága és maradandó varázsa talán abban áll, hogy mély belátásokkal kísérnek bennünket az itteni ismeretlen világba és a másik ismeretlen világba vezető úton. Kétségtelen, hogy olvasásuk közben sokat hozzá kell tennünk saját tapasztalatainkból a szövegekhez, és ez roppant erőfeszítést követel. A mű azonban viszonzásul kínálja azt a megelégedést, amelyet a széles tengerek, hosszú erdők és nagy magasságok bejárása nyújt mindannyiunknak: már attól is más emberekké válunk, hogy megismertük őket.

A Cédrus Művészeti Alapítvány jelével eddigi idei számainkban is lehetett egy-egy műnél találkozni. Mostani összeállításunk javánál telehinthetnénk az oldalakat – voltaképp huszonkétszer – logókkal, hisz olyan alkotásokat közlünk (a következő oldaltól végig), amelyeket a tavalyi soros egész esztendő „parttalan” pályázatunk sok száz anyagából emeltünk ki.

Ez a kilencedik éve meghirdetett írásra serkentés számtalan felfedezéssel szolgált – ez is az alapcélunk. A szárnyra bocsátás elsősorban a megjelenéshez juttatás. Ezért kapta jelen válogatásunk a *Pálya!* címet. (Következő folyóirat-számainkban is találkozhatnak majd olvasóink pályázati publikálásokkal...)

Örömmel számolhatunk be arról is, hogy a könyvnyi terjedelmű 2011-es pályamunkák közül a Napkút Kiadó gondozásában öt megjelent vagy hamarosan megjelenik. (Így volt ez az előző években szintén: örömeinkre s örömeinkre tucatnyi szerző kapott ekként könyvlehetőséget.)

Köszöni a szerkesztőség az eddigi bizalmat. Küldésre fel hát továbbra is!