

## IDOL

Macskaalvás istene, istennője,  
kóstoló istenség, ki szája sötétjén  
érett szem-bogyót ropogtat,  
mézizűvé lett nézés szőlőlevét,  
szájpadlás-kriptában örök fényt.  
Nem altatódal – Gong! Gong!  
Az, ami isteneket tud idézni,  
hagyja, e főravasz istent nyelje el  
önnönmagába hulló hatalma.

Halasi Zoltán fordításai

Pór Péter

---

## RILKE *KÉP-TELEN* ISTENKÉPZETE<sup>1</sup>

Zsellér Anna fordítása

Egy gyakran idézett levélrészletben Rilke<sup>2</sup> valósággal indulatosan tagadta angyalalakjainak bármilyen keresztény vonatkozását,<sup>3</sup> bizonyára joggal, ha a motívum folyamatos jelenlétét tekintjük művében a korai versektől kezdve, és bizonyára jogosan, ha azt tekintjük, milyen szívósan alakította egyre tovább, defigurálta és defunkcionalizálta akár az *abszurdig*, illetve a *kiüresedettig* is terjedően a motívumot, illetve a szerepét. A keresztény eredet a motívumot feltétlenül maradandóbban és mélyebben befolyásolta, mint ahogy azt Rilke el akarta ismerni – viszont semmi esetre sem egy előre meghatá-

<sup>1</sup> RILKES ANAGOGISCHE GOTTESERFAHRUNG. = Norbert Fischer (hg.): GOTT IN DER LYRIK VON RAINER MARIA RILKE. Mainz, 2014. Az itt megjelenő szöveg a tanulmány fordításának a magyar olvasó számára átgazított változata.

<sup>2</sup> Rilke verseit a következő kiadások alapján idézem: Rainer Maria Rilke: VERSEI. Európa, 1983, ill. Rainer Maria Rilke: SÄMTLICHE WERKE IN ZWÖLF BÄNDEN. Insel Verlag, 1976. A mindenkori szöveghehelyeket VERSEI megjelöléssel és oldalszámmal, illetve zárójelben a kötet és az oldalszám szerint a tanulmányban magában adom meg. Mivel olyan verseket és szöveghehelyeket is idézek, amelyeknek nincs magyar fordítása, mindegyik címet és szöveghehelyet mind a két nyelven és kiadásban megadom; kivéve a DUINÓI ELÉGLIÁK-at, amelyeket a cím és a sorszám szerint idézek, és a SZONETTEK ORPHEUSZHOZ (SO) verseit, amelyeket a rész és a vers sorozaatszám szerint idézek, félreértések elkerülése végett az elsőt római, a második arab számmal jelölöm. Ha a versnek vagy más szöveghehelynek nincs magyar fordítása, nyersfordítást közlök. Ilyenkor a vers címét először németül adom meg, utána magyar fordításban. – Tanulmányomban olyan szavak és kifejezések is előfordulnak, amelyeket idézőjel nélkül, de *kurzíván* írok: ezek olyan idézetek, amelyek eredeti morfológiáját nem tudtam megőrizni a mondatomban.

<sup>3</sup> Levél Witold Hulewicznek 1925. november 25-én. = Rainer Maria Rilke: BRIEFE. Insel, 1987. (RBR.) 3/894.

rozott harmonikus üdv jelentésének értelmében befolyásolta: egyre tovább alakított változataiban éppen hogy annak az önellentmondásnak kellett mindig újra és egyre szélsőségesebben megjelennie, amely a világ minden misztikus ábrázolását valamilyen mértékben meghatározza, és az európai kulturális térben elsősorban a keresztény gondolkodás, illetve a keresztény művészet révén ismeretes. Vallási szempontból ezt abban a tézisben foglalhatnánk össze, hogy Isten, az ő lényege és jelenléte nem ragadható és nem is jeleníthető meg semmilyen emberi fogalom vagy kép által, hogy az emberi elképzelések minden fajtája elhibázza transzcendens jelölését, Rilke egyik fontos jelentésű paronomáziájával szólva *elárulja-félrevezeti azt (ver-raten)*. Művészi szempontból abban a tézisben foglalhatnánk össze, hogy a képzeteknek mindig van egy anagogikus vetülete is, amennyiben jelentésüket nemcsak jelölik, hanem el is fedik ezt a jelentést. (Mivel a nem irodalmi képzettségű olvasó nem okvetlenül ismeri ezt a két szakfogalmat, de a cikkemben nagy szerepet kapnak, helyesnek vélem, ha röviden megmagyarázom őket. Paronomázia: két, hangalakja szerint nagyon hasonló, de eltérő értelmű szó egymáshoz közelítése valamilyen jelentés-összefüggésben, egy példa a sok közül Aranynál: „*Tudhatta, közöttünk nem vala gát*” (TETEMRE HÍVÁS), vagy negatív a köznyelvi szólásban: „*összekeveri Gizikét a gőzekével*”; Rilke különösen szerette az igekötős igék létező vagy csak fiktív szétválasztott jelentésalakját és szokásos, egybeírt jelentésalakját egybekomponálni. Anagógia: szó szerinti jelentése 'felvezetés, felemelés'. Lényege, hogy magukat a tárgyakat, illetve a jelenségeket nevezi meg, de azért, hogy ezek jelként egy megnevezhetetlen és megfoghatatlan létezőre utaljanak, vagyis minél világosabbnak és közvetlenebbnek hatnak a megnevezett tárgyak, minél világosabbak önmagukban, annál inkább a megfoghatatlant jelölik, annál inkább elrejtik, amit jelölnek; erre sok példát fogok idézni.

Maga a felismerés minden szóképi ábrázolás eleve elhibázott voltáról nem volt új Rilke életművében. Már az 1898-as DAS FLORENZER TAGEBUCH-ban (FIRENZEI NAPLÓ) is, amely pedig még a művészetrajongás szent helyén íródott, tételesen megfogalmazza: „*Egyetlen ember se képes annyi szépséget magasra emelni, hogy az teljesen elfedje. Lényének egy része mindig kinéz mögüle*”, és a NAPLÓ további helyein például arról medítál, hogy az alkotónak Botticelli és Savonarola között kell választania;<sup>4</sup> később számos verset áthat, amelynek éppen e néhol inkább finoman, máshol tragikusan vagy groteszken ható felismerés alapján kell mindenkori tökéletes alakjához jutnia; és nyilvánvalóan meghatározza a MALTE LAURIDS BRIGGE FELJEGYZÉSEI (DIE AUFZEICHNUNGEN DES MALTE LAURIDS BRIGGE)<sup>5</sup> című regényt. Önnön hagyományához kapcsolódva Rilke már a cikluson kívüli versekben, majd a SZONETTEK ORPHEUSZHOZ (DIE SONETTE AN ORPHEUS) ciklusban és legfőképp a ciklusok utáni versekben egyre inkább érvényesített anagogikus hatásokat – (ön)ellentmondásos jeleiként, illetve sokkal pontosabban: „*mintha jele volna!*” (SO, II/11.) (nyersfordítás, mert Szabó Ede fordításában: „*lobogsz, te szép jel!*” eltűnik, amit én itt fontosnak tartok), tehát hipotetikusán, Orpheusz személyének meghatározásaként egy olyan transzcendens létjelentésnek, amelyet bármilyen képi megjelenítés által csak feltételesen lehet felfedni-elfedni.

<sup>4</sup> Rainer Maria Rilke: TAGEBÜCHER AUS DER FRÜHZEIT. Insel, 1975. 30., 80. A NAPLÓ-ban többször medítál a művészet tökéletlenségéről, például 88.

<sup>5</sup> Rainer Maria Rilke: PRÓZAI ÍRÁSOK. Budapest, 1961. Görgey Gábor fordítása; a német szöveget a SÄMTLICHE WERKE 11. kötete tartalmazza.

Ezeknek a verseknek a magyarázatába általában két sajátos lírai teremtőelvet szoktak bevinni. Az első a Kelet lírájára hivatkozik: mivel ezt a lírát az (európai szellem számára) különös szemiotikai feltevés inspirálja, nevezetesen, hogy minden tárgy-kép létezését és így végső soron az univerzum-kép létezését az önjelentés és a jel-jelentés egységében teremti meg. A második a keresztény misztika lírájára hivatkozik: mivel ezt a lírát egy első látásra ellentmondó és (főként a modern szellem számára) különös, valójában azonban egységes szemiotikai alapfeltevés ihleti, amely szerint minden (tárgy-kép)-jel a jelölő és a jelölt kettősségében teremtetik meg, ám végső soron éppen ez által az előre meghatározott kettősség által kell, hogy megjelenjen, illetve még inkább: hogy ne jelenjen meg Isten Világának az egysége.

Kétségtől igaz, hogy maga Rilke kései művei elé ismételtelen keleti eszményt állított, és ismételtelen megerősítette keleti meghatározottságukat. Ismeretes, hogy akkoriban körülbelül három évtizede divatos volt a Kelet (maga Mallarmé is jelezte az érdeklődését),<sup>6</sup> számos egzotikus tárgyú regény és vers jelent meg; és Rilke, a KORÁN és a buddhizmus csodálója biztosan olvasta némelyiket. Saját eszményét annak alapján alakította ki, amit az egyiptomi művészetben keresett („*Bensőleg persze alaposan elő voltam készítve ezekre az eleve összemérhetetlen dolgokra*”),<sup>7</sup> és amit elképzelt vagy elgondolt, illetve később, az egyiptomi utazása során valóban megtalálni, átélni vélt. Annál jellegzetesebb, hogy ezt az eszményt végül még csak nem is az egyiptomi utazás lelkesedésében fogalmazta meg, és nem is hajdani utastársai számára, hanem további három évvel később és zongorista szerelmének, akkor azonban programatikusan és tömören – nyilván, mert akkor a saját lírájára vonatkozólag teljes mértékben érvényesíteni akarta: „*Tekintse meg, barátném, Berlinben, az Egyiptomi Múzeum középső csarnokában IV. Amenophis fáraó fejszobrát [...], és érezze át, kérem, ezen az arcon, hogy mit jelent: szembesülni, szemtől szemben állni a végtelen világgal, és egy ilyen szűkös felület korlátai közt, néhány arcvonás fokozott erejű rendje révén, egyensúlyt kialakítani az egész jelenségvilággal szemben.*”<sup>8</sup> A formula a vonásokról, amelyek egy kozmikus arcot jelölnek, úgy, hogy ez az arc az „*egyensúly*” egyetlen és egyetlen érvényű „*jelenség*”-évé váljon, nem is hangozhatna tökéletesebben, de egyben spekulatívabban sem (nem vizuális vonások összehasonlításáról van szó, hanem rendező értékékként kell felfogni őket, hogy ekként egy egységes kozmosz egyensúly-vonatkozásának vonásaiként jelenhessenek meg). A többszörösen átvitt értelmű, elvont formula egyszerűen és egyszerűen vízión egyszerűen és anagogikus jellegét is meghatározza. Ugyanennek a levélnek a végén Rilke saját (zenei Orpheusz-) személyét valóban egy felfoghatatlan önellentmondásban képzelte el, önmagát a látás és a vakság vonatkozásosságának egyszerű-misztikus tapasztalatában *formálta meg*: „*Látja, nekem belülről kellett megteremtennem önmagam, a benső vakságnak engedelmességgel [...]*”<sup>9</sup> A folytatás szerint a fény és a sötétség kölcsönösen egymást jelentik, vagyis egymást kölcsönösen el is fedik; és a teremtésnek (metonimikusan: a költő „*szívé*”-nek) ennek az elvnek az értelmében kell

<sup>6</sup> Lásd CONTES INDIENS című négyrészes prózai művét és levelét 1893. november 30-án Eugène de Robertyhez. = OEUVRES. Bibliothèque de la Pléiade, 1945. 587–633. ÉS CORRESPONDANCE. LETTRES SUR LA POÉSIE. Gallimard, 1995. 620.

<sup>7</sup> Levél 1911. március 6-án Karl von der Heydtnak. = Rainer Maria Rilke: LEVELEK, II. 1907–1912. Új Mandátum, 1995. 133. Báthori Csaba fordítása. Németül idézi: Alfred Grimm: RILKE UND ÄGYPTEN. Fink, 1997. 28.

<sup>8</sup> Levél 1914. február 1-jén Magda von Hattinberghez. = Rainer Maria Rilke: LEVELEK, III. 1912–1914. Új Mandátum, 1996. 185. Báthori Csaba fordítását egy helyen módosítottam. Rainer Maria Rilke: BRIEFWECHSEL MIT BENVENUTA. Bechtle, 1954. 22.

<sup>9</sup> I. m. 188., 26.

*elpusztulnia*, vagyis „ismét előtámadnia” (*sterben*, „wieder hervorgehe[n]”); és néhány sorral lejjebb következik a pszeudobibliai kifejezés: „Hatalmak hatalma”. Négy nappal később Rilke egy levélben, amelybe beleírta a „*felfoghatatlan*” („*Unbegreifliches*”) szót, ugyanezt az elvet mint „*az elszabadult vihar*” és „*az isteni csend*” ellentmondását magyarázza el; ebben az ellentmondásban kellett volna a szeretett nőnek Orpheusz „*végtelen lantmuzsikájának*” a „*Teremtését*” elképzelnie.<sup>10</sup> A két szöveg referenciája egyértelmű: Rilke a zenélő hős alakjára vetítette rá a misztikus teremtésélményét. A tapasztalat maga és annak az absztrakciója viszont már nem az alkotás keleti-ókori alakzatait idézi, hanem sokkal inkább a keresztény világról és annak Orpheusz–Jézus-alakjáról szóló lírai teremtésre utal vissza; miként az imént idézett rejtelmes szókapcsolat is a látásról, amely a „*belső vakság*”-ból teremődik meg, és amely az egyiptomi utazás felfedezését lenne hivatott összefoglalni, határozottan az (1912-ben keletkezett) MÁRIA ÉLETE ciklus (ó)keresztény idézetmottójára emlékeztet: „*A bensőben támasztva vihart*” (DAS MARIEN-LEBEN, 2/665.).

Még egyszer és nyomatékkal: bizonyos, hogy Rilke az elv teljes megvalósulását egy hatalmas egyiptomi emblémamű, egy szfinx megpillantásakor ismerte fel, és valóban, még a szonettciklus befejezése után is ismételten inspirációjának „*keleti*”<sup>11</sup> jellegét emelte ki. Egy levélben még azt is állította, hogy a ciklusban „*a nagyon messzről származót [...], lényegit az egyiptomi élményből*” „*formálta*” meg,<sup>12</sup> sőt a keresztény ihletést még annak a „*vers[nek] a létezésére*” („*Da-Sein des Gedichts*”) vonatkozóan is visszautasította, amelyben ez ikonográfiailag nyilvánvaló, hiszen a szűz-tükör-egyszarvú toposzt költötte meg újra (SO, II/4.).<sup>13</sup> Igaz, hogy a keresztény mítoszt többnyire a blaszfémiáig menően szabadon költötte meg, és igaz, hogy a kereszténységgel kapcsolatos kételyeit gyakran a provokációig menően kinyilvánította. És mégis, a keresztény mitológia kitartóan ihlette. A prágai évektől kezdve legalább 1912-ig folyamatosan témája a keresztény mitológia (még ha csak „*ürügy*”-ként is);<sup>14</sup> és utána is születtek versek ugyanebben a témában, például a különösen eredetien elgondolt KRISZTUS POKOLRASZÁLLÁSA (CHRISTI HÖLLENFAHRT, 3/57.) 1913-ban és az életmű egyik legnagyobb verse, AZ ÚR SZAVAI JÁNOSHOZ PATMOSZ SZIGETÉN (DIE WORTE DES HERRN AN JOHANNES AUF PATMOS, 3/108.) 1915-ben; más ciklikus és a cikluson kívüli versekben is előfordulnak keresztény motívumok, a szonettciklusban pedig kifejezetten gyakoriak. Még az olvasmányokban,<sup>15</sup> illetve életének nyughatatlan vándorlásaiban is felismerhető bizonyos keresztény jellegű folytonosság, 1903-ban felfedezte a maga számára Szent Ferencet, AZ ÁHÍTAT KÖNYVE (DAS STUNDENBUCH) harmadik részének központi hőstét (de Assisít csak 1914-ben kereste fel, és csalódottan hagyta el),<sup>16</sup> 1911-ben lefordította Szent Ágoston VALLOMÁSAI-nak ELSŐ KÖNYVÉ-t, 1912-ben heteket töltött Toledóban, és révült beszámolókat írt a spanyol katolikus

<sup>10</sup> Levél 1914. február 5-én Magda von Hattinberghez. = I. m. 195. k., 30. kk.

<sup>11</sup> Levél 1922. július 15-én és 1923. április 12-én. = Rainer Maria Rilke: BRIEFE AN GRÄFIN SIZZO, 1921–1926. Insel, 1985. 42., 61.

<sup>12</sup> Levél 1922. február 23-án. = Rainer Maria Rilke–Katharina Kippenberg: BRIEFWECHSEL. Insel, 1954. 455.

<sup>13</sup> Levél 1923. június 1-jén. = Rilke: BRIEFE AN GRÄFIN SIZZO, 67.

<sup>14</sup> A sokat kommentált, 1903. augusztus 10-i levélben Rilke kinyilatkoztatta, hogy elképzelése szerint ezentúl „*az anyag még inkább elvesztené a fontosságát és a súlyát, csak ürügy lenne*”. Rainer Maria Rilke–Lou Andreas-Salomé: BRIEFWECHSEL. Insel, 1979. 105.

<sup>15</sup> Tina Simon: RILKE ALS LESER. UNTERSUCHUNGEN ZUM REZEPTIONSVERHALTEN. EIN BEITRAG ZUR ZEITBEGEGNUNG DES DICHTERS WÄHREND DES ERSTEN WELTKRIEGES. Peter Lang, 2001.

<sup>16</sup> Egy 1914. április 14-i levélben még arról panaszkodik, hogy sohasem járt még ott. Idézi: Donald Prater: EIN KLINGENDES GLAS. DAS LEBEN RAINER MARIA RILKES. Hanser, 1986. 412. Ugyanezen év májusában tizennégy napot töltött el Assisiben. Csalódott levelei még kiadatlanok; tartalmukat August Stahltól tudtam meg.

szellem egész valószínűtlen fekvésű emblematikus városáról, illetve Greco képeinek ugyanilyen szellemű metafizikájáról („*a szurdok mélyén egy egészen vidám folyószakasz [vidám, miként Dániel az oroszlánbarlangban], a híd hosszú menete és aztán, a történésbe teljességgel belevonva, a város...*”, „*Greco, Toledo körülményeinek a készletére, belső eget festett bele a képeibe*”).<sup>17</sup> Bizonyára nem a mindennapi hit és nem is a mindennapi hitetlenség érdekelte, hiszen egészen más vallási szövegeket is elmélyülten olvasott: köztudottan sokat az iszlámról (Andreasszal, Lou Salomó férjével, a jelentékeny orientalista tudóssal való ismeretségének köszönhetően), de a zsidó gondolkodásról is (ismeretesen részben Buber közvetítésével), valamint buddhista legendákat is. A szerteágazó olvasmányok azonban egyáltalán nem gyengítik, sokkal inkább kölcsönösen erősítik egymást, ha persze nem is valamilyen teológiai tan értelmében (tisztá filozófiai tanok sohasem érdekelték): hanem, mert ezeknek az olvasmányoknak és különösen a keresztény történeteknek és írásoknak az olvasása révén dolgozta ki a maga számára a misztikus-poétikus világábrázolás általános jellegét. Ha kései művében a két ihletés, a keleti és az ókeresztény találkozik egymással, úgy főként a mindkettőjüket átható anagogikus elvnek az értelmében.

Először két idézet, a két hagyomány közös jelteremtésére. A legrégebbinek számító TAMÁS-EVANGÉLIUM-ban olvasható ez a versszak: „*Jézus mondta: A képek megjelentetnek az embernek, és a fény, amely bennük van, rejtett. Az Atya fényének képében a fény jelentetik meg, és a fény elrejtí az Atya képét.*”<sup>18</sup> Így szól egy olyan világ és minden teremtesalakzatának az alapformulája, amelyben a tiszta fény és a tiszta kép egymást kölcsönösen megjeleníti, és kölcsönösen elfedi. „*A tenyeremben / semmi nincs az éjszaka villámai.*”<sup>19</sup> Így hangzik egy japán haikuban a nyári éjszakai ég „*semmi*”-megjelenítése.

A jelfelfogás újkori európai hagyományának alapfeltételezése, hogy a jeleknek azonosítható és gyakran láthatóan azonosítható jelentése van. Rilke a keresztény, illetve a keleti művészetben egy olyan ábrázolásmódnak a változatait fedezte fel, amely teljességgel kívül marad ezen a hagyományon. Jelölő és jelölt nem bárminő, érzéki vagy elvont ikonikus hasonlóságon keresztül kapcsolódik egymáshoz; hanem az ábrázolt dolog vagy teljesen eltér az eleve ábrázolhatatlantól, sőt eleve feladja a jelölt elképzelhetetlen megjelenítésének az igényét, lévén hogy a jel őt vagy ezt csak és egyáltalán éppen ennek a fantazmagorikus eltérésnek a révén jelölheti; vagy a jeldolog teljesen és közvetlenül csak saját magát jelöli és jelenti, ámde ennek a jelentésnek egy külső jelöltnek se a megjelenéséhez, se a lényegéhez nincs semmi köze. Pszeudo-Dionüsziosz „*Isten*”-t „*hasonló*”-ként és „*nem hasonló*”-ként határozta meg,<sup>20</sup> a keleti hagyomány pedig az ikonikus hasonlóságot mindig is teljesen figyelmen kívül hagyta.<sup>21</sup> Rilke két tökéletesen önellentmondásos kifejezése, az „*unwordentlich*” melléknév (amelyet szándékosan

<sup>17</sup> Levél 1912. november 13-án Marie von Thurn und Taxishoz, és naplófeljegyzés 1913. január 14. után. Id.: Eva Söllner (hg.): RILKE IN SPANIEN. Insel, 1993. 42., 91.

<sup>18</sup> A francia fordítás alapján idézem: „*Jésus disait: / Les images se manifestent à l'homme / et la lumière qui est en elles est cachée. / Dans l'icône de la lumière du Père / elle se manifesterait / et l'icône sera voilée par la lumière.*” L'ÉVANGILE DE THOMAS. Traduit et commentée par Jean-Yves Leloup, Albin Michel, 1986. 36–37.

<sup>19</sup> Francia fordítás alapján. A haiku szerzője Saitō Umeko (1929–). HAIKU. ANTHOLOGIE DU POÈME COURT JAPONAIS. Gallimard, 2002. 80.

<sup>20</sup> A teljes szakasz így hangzik: „*Hasonló, amennyiben visszhang, visszaverődések és utáztatok alapja és nem hasonló, amennyiben Rá magára soha nem hasonlíthat igazán.*” Id.: Martina Wagner-Egelhaaf: MYSTIK DER MODERNE. DIE VISIONÄRE ÄSTHETIK DER DEUTSCHEN LITERATUR IM 20. JAHRHUNDERT. Metzler, 1989. 17. (Megjegyzem, hogy egészen különlegesen kiváló könyv.)

<sup>21</sup> Ezt fejti ki meggyőzően Roland Barthes: L'EMPIRE DES SIGNES. Flammarion, 1970. 145.

antimorfologikusan fordítok le, ekként átmentve azt, hogy a német szó csak látszólag korrekt: „*soha el nem gondolhatott*”) és a „*vorbildlose Erinnerung*” szintagma (amelyet viszont antiszemantikus fordítok, miként a német szintagma is az: „*emlékkép nélküli emlékezés*”, és hozzájuk kapcsolódva az „*imaginárius*”<sup>22</sup> kulcsterminusa (amelyet Rilke melléknévként és főnévként is visszatérően leírt, mindig az elvileg nem létezhető jelölve vele) nevezi meg legpontosabban teremtésének ezt a vetületét.

Mi köze lenne egy fáraómúmia-fej vonásainak a „*végtelen világ*” „*megjelenés*”-hez, hacsak nem az, hogy ő maga „*egészen*” ez a „*megjelenés*”, vagyis meg nem „*jelenés*”?<sup>23</sup> Vagy két példával A TIZEDIK ELÉGIÁ-ból: hogyan hirdethetné egy hazug sörplakát egy kopott palánkon a túlvilág határát (35. sor), és hogyan jeleníthetné meg a mogyorónövény morfológiája a kozmikus nemzésállapot boldog beteljesülését (107–109. sor), ha nem azáltal, hogy a jelentettől lényegileg eltérnek, Rilke meghatározása szerint, hogy „*nyíltan*” („*offen*”) nem jelentik, és éppen ezért „*titokzatosan*” („*geheim*”) tökéletesen azt jelentik? (A jelző-, illetve határozópárost Rilke egy levélben írta le, aztán több változatban ismételte.)<sup>24</sup>

Rilke életművét mindig egy művészetvallás érvényével akarta megalkotni. Sokatmondó, hogy már a korai, dilettáns korszakban is ciklusokat komponált; és mégis egyre élesebben tagadta, mintegy kiforgatta a megköltött, hagyományos világ harmóniáját. Legkésőbb AZ ÁHÍTAT KÖNYVE ÉS A KÉPEK KÖNYVE (DAS BUCH DER BILDER, 1899–1906) köteteitől kezdve egyre önkényesebben költött szándékos képzavarokat. AZ ÁHÍTAT KÖNYVE éveiben számos képet komponált a „*kör*” és a „*gyűrű*” keresztény motívumaival, főként az első részben, amelyben a művész-Isten kettős alakjának önmagával folytatott párbeszéde vagy inkább magához szóló fohászkodása hoz létre zárt univerzumot. „*Szélesedő kört [szó szerint: „növekvő gyűrűket”] száll be a létem [...] Istent körözöm körül ősfalu tornyom*” (Nemes Nagy Ágnes fordítása, VERSEI, 19.), olvassuk a kötet egyik bevezető versében; egypár verssel később a *határoló „láng” és a szeretett „Sötétség” „világ”- „köre”* közötti szembeállítás következik (1/258.); és nem sokkal később jön a két-egy *personalitá poetica* meghatározása és önmeghatározása létük két-egy geometriájában: „*Te vagy magányának a másodikja, / monológjainak a nyugodt középpontja; / és minden kör, amit körülötted vonnak, / számára feszíti ki az idő kör(zój)ét.*” (1/263.) A toposz megverselése nyíltan visszautal az allegorikus keresztény ősképre, amely viszont még banális megvalósításaiban is mindig magában hordozza az anagogikus homály lehetőségét.

A szándékosan képzavaros alkotás már határozottan jellemzi az ÚJ VERSEK-et (NEUE GEDICHTE). Idézzük rögtön a legelső, tehát programatikussá vers zárósorát: „*mintha most*

<sup>22</sup> Az első melléknévet az 1916-os év eleji NICHT DASS UNS, DA WIR (PLÖTZLICH) ERWACHSEN SIND (3/444.) kezdetű vázlatban írta le, a másodikat egy Elisabeth Jacobinak 1916. szeptember 8-án írt levélben (RBR. 2/523.). Ugyanitt található a harmadik terminus is, amit az egyik központi szónak tartok Rilke művének értelmezéséhez. Röviden összefoglalva: Rilke az „*imaginárius*” melléknévet legerősebb értelmében használja, amennyiben mindig olyan elképzelést jelöl, amelynek elvileg semmilyen valóság sem felelhet meg az ismert világban. (Vö. az 'imaginárius szám', a gyök mínusz egy fogalmával.) A további önértelmezések közül l. különösen az 1924. augusztus 21-én írt levelét Nora Purtscher-Wydenbruckhoz. RBR. 3/871.

<sup>23</sup> Lásd a 8. sz. jegyzetet.

<sup>24</sup> E két ellentétes vonás összetartozása állandó gondolat Rilke kései önkomentárjaiban. Különösen fontos itt arra utalnunk, hogy eredetileg ez a gondolat is egy keleti élményből fakadhat. 1914. február 20-án írt levelében megpróbálta formulákba foglalni, mit tapasztalt (NB.: évekkorábban) az „*egyiptomi tárgyak*” láttán: „*a titoknak ezt a kitakartságát*”, „*a nyílt-titokzatos természet fogalmához hasonlóan*” (ez annyira fontos, hogy idézem németül is: „*diäses Bloßgelegtsein des Geheimnisses*”, „*im Sinne des offen-Geheimen der Natur*”). = Rilke: LEVELEK, III., 237–238., ill. Rilke–Lou Andreas-Salomé: BRIEFWECHSEL, 316.

ömlenek belé a dal” (szó szerint: „*mintha most öntenék beléje az éneklését*”) (KORAI APOLLÓ, Somlyó György fordítása, VERSEI, 123. – FRÜHER APOLLO, 2/481.); és idézzünk két különösen látványos (vagyis éppen végképp nem látványszerű) példát: „és nyakozva [sic!] az egyre gyengébb kézzel szemben” (a német szöveg központi szava és egész elképzelése semmivel se kevésbé mesterséges, az ige teljesen önkényes képzés: „*halsend*” így Zeusz hatyúvá történő átváltozásáról (LÉDA, 2/558.)),<sup>25</sup> „*Én vagyok a lant*”, így egy férfi kifejlesztett szerelmi hangszerré való átváltozásáról (A LANT – DIE LAUTE, 2/611.). Elvben minden egyes versben a lehetetlenségig öntörvényű átváltozásnak „*kell*” történet-torzóban (nem) megjelenítődnie („*kell*” a második, legendás Apolló-vers legendás zárómondatának értelmében, szó szerinti fordításban: „*meg kell változtatnod az életed*”) (ARCHAIKUS APOLLÓ-TORZÓ, Tóth Árpád fordításában: „*Változtasd meg élted!*” VERSEI, 184. – ARCHAISCHER TORSO APOLLOS, 2/557.). Így teremődik meg a vers teljes érvényű alakzata, „*átjárja szívünk szinte már halálként*” (az első Apolló-vers szavaival), „*ragyog és rád néz*” (a második Apolló-vers szavaival).<sup>26</sup> A teremtés különös teleológiája szerint minden képzavarnak-képtörésnek be „*kell*” illeszkednie az univerzális érvényű műegészbe, illetve még különösebben: az abszolút műegésznek a képtörés (például a torzó) által „*kell*” létrejönnie.

Az ÚJ VERSEK-kötet önközpontú, önmagukkal harmonizáló alakzatok sorát rendeli egymás mellé. Maga az „*angyal*” is, illetve annak szobormegtestesülése a „*hő*” és a „*léi*” majdnem homofon („*Stein*”, „*Sein*”), „*mosolygó*” egysége által illeszkedik be egy olyan világteremtésbe, amelyben minden „*modell*” saját belső perspektíváját követve saját tökéletes lényegévé változik át – így például „*angyal*”-lá, aki nemcsak a nappalt, de az éjszakát is ugyanazon a zárt univerzumon belül és ugyanolyan érvénnyel méri. (L'ANGE DU MÉRIDIEU, 2/497.)<sup>27</sup> „*Angyallá gyurom / rá se tekintve, mennyekig hajítom, / élsorába a fennszóval kiáltó, / Istent emlékeztető angyaloknak.*” (REQUIEM EGY BARÁTNŐM EMLÉKÉRE, Szabó Ede fordítása, VERSEI, 223. – REQUIEM FÜR EINE FREUNDIN, 2/654.) Rilke ezt a formulát néhány hónappal az ÚJ VERSEK kettős kötetének lezárása után, a kétrészes REQUIEM-ciklusba írta bele. Eltérően a korábbi alkotói elvtől, a két siratószöveg elé olyan angyalt állít, aki a történeteket egy külső perspektívából szemlélteti és siratja. További néhány hónappal később, 1909-ben egy (egyébként meglehetősen problematikus) ACH IN DER KINDHEIT, GOTT, 3/367. – AH, A GYEREKKORBAN, ISTEN című versvázlatban Rilke már a hagyomány lényegi átalakításával, akár eltorzításával kísérletezett, és a világ elé egy hagyományozatlan és felfoghatatlan Istent, illetve angyalt állított. „*Miért nem készteted a Sürgőseket böjtölökké [de esetleg: Miért nem készteted a Sürgőseket majdnem-eljutottá], / és miért csak akkor hajítod oda nekik az angyalt, / amikor vérükben kínlódva vezekelnek?*” A három sorban Rilke a motívumokat groteszk rend(etlenség)ben vegyíti össze, még primer jelentésük is problematikus, és persze már nem kell, hogy „*Istent*” emlékeztessenek – hanem egy olyan Istent kell, hogy jelezzenek, akit csak nem jelezni lehet, akit-akire legfeljebb egyre újra és egyre zavarodottabban kérdezhetünk. Körülbelül e verssel egy időben fejezte be a MALTE-regény írását, annak egyre inkább keserűen megzavarodott képeivel, amelyek végül az elképzelhetetlen semmibe vezetnek. A szövegben egy helyütt megkomponálta, azaz dekomponálta az anagogikus jelölés abszolút példáját, azaz Istent meg nem jelölé-

<sup>25</sup> Nemes Nagy Ágnes fordítása lesimitja a képtelen morfológiát: „és / a gyöngülő kezekre fonódva”. (LÉDA. = VERSEI, 184.)

<sup>26</sup> Tóth Árpád fordításában: „ég nézése”. (VERSEI, 184.)

<sup>27</sup> Franyó Zoltán egyszerűen nem értette meg az elképzelést, és hagyományos képpé fordította át: „tartod [...] az óratáblát, míg az éj ledől?” (VERSEI, 135.)

sének metaszemiotikus jelalakzatát: a gróf kimondja a „*stigmák*” szót, amely a hagyomány szerint Isten abszolút jelét jelölné, Abeline azonban nem érti a szó jelentését, és még tovább, amikor a gróf megpróbálja ujjával a lány kezére rákopogni (a regény címével mondva: *feljegyezni*) a *stigma*alakzatot, a jelrajzolat is persze eltűnik a semmiben.<sup>28</sup>

Két évvel később, 1912-ben keletkezett a Mária ÉLETE című ciklus, amelyet mindenesetre maga Rilke is kevésbé fontosnak ítélt. Utána pedig sokkal ritkábban nyúlt vissza a keresztény mítoszhoz, viszont akkor (majdnem) mindig sokkal szokatlan és egyre inkább hangsúlyozottan anagogikus értelemben.

Itt most csak két különösen látványos verset említünk, mindkettő feltétlenül a legnagyobbak közé tartozik.

„...*kifulladásra állt ott, korlát / nélkül; a fájdalmak birtokosa. Aki hallgat.*” (KRISZTUS POKOLRASZÁLLÁSA, Halasi Zoltán fordítása – CHRISTI HÖLLENFAHRT, 3/57.) A megváltó „*lény*”, aki a hagyomány szerint arra volt hivatott, hogy a Jó Hírt kimondja és beteljesítse, és hogy alászállása, illetve magasra emelkedése által („*zuhanva*”, „*feljebb, feljebb*”) a szenvedőket a „*sötétség*” *birodalmából* az örök élet és az örök boldogság határtalan *birodalmába* vezesse, itt egész más „*lény*”-hez jut: végül „*állt ott*” némán, megfosztva minden élettől, birodalomtól, boldogságtól, megfosztva saját szólététől (emlékeztetőül: „*Kezdetben volt az Ige*”), Krisztus nem a megváltásnak, hanem az (ön-)megfosztottságnak a megfoghatatlan, vagysis abszolút jele.

„*Nos, akárhány fejedelmi leplem / végül lelepleződésre kell. // ----- / -----*” (AZ ÚR SZAVAI JÁNOSHOZ PATMOSZ SZIGETÉN, Halasi Zoltán fordítása – DIE WORTE DES HERRN AN JOHANNES AUF PATMOS, 3/108.) A vers azt a szöveget, illetve tettet állítja helyre, amelyben Isten, aki minden idők, terek és alakok fölött áll, a „*sziget*” „*tiszta teré*”-ben kiválasztott szentre két-egy tettet kényszerít rá: azt, hogy kézírásának balról jobbra haladó menete által feljegyezze a megláthatatlan apokalipszist („*Madár? Arra ne készülj: de járjon / oroslán által az egeken*”) és egyszersmind azt, hogy ugyanezzel a mozdulattal beteljesítse az utolsó ítéletet, amikor Isten a lelkeket a bal vagy a jobb birodalom öröklétébe küldi. A vers szövege, illetve tette a teremtés megsemmisítésének, a végítéletnek a szavait nyilatkoztatja ki és teljesíti be; mígnem egy nem kijelentésbe torkollik, amellyel Isten magát és ezzel minden szót lemeztelenít, *leruhátlanít (unbekleidet)* (értsd: Isten minden szót *leleplez*, az *apokalipszis* etimologikus értelmében), a zárlatban nem jelek, vagysis tökéletesen lemeztelenített tört vonalkák sorozata jelöli Isten és teremtésének az önapokalipszisének.

A két keresztény ihletésű verszárlatban a negatív mondanivaló a közös. Mindkettő saját kudarcának radikálisan negatív alakját (nem) jelöli, mindkét vers annak a mitikus érvényű példázata, hogy Isten önteremtését-önpusztítását egyetlen jel sem jelölheti, illetve hogy minden jel csak oly mértékben jelölheti azt, amennyiben nem jelöli, hanem elfedi (*félrejelöli, félremondja*). Ráismerünk a keresztény anagógia elvére – mindenesetre, ismétlem, egy radikálisan negatív irányban értelmezett változatában. Az ISTENI SZÍNJÁTÉK utolsó tercínái szerint Dante megvakulásában Isten fénybirodalmának kell meg (nem) jelennie, a fénybirodalom megvakítja, elfedi a költő látását – a rilkei Krisztus hallgatásában pedig a pokol kiáltásbirodalmának kell meg (nem) jelennie, a kiáltásbirodalom hallgatásba fojtja, elfedi a megváltó szavakat.

Idézzünk újra egy keresztény szerzót: „*Míg örök szelleme szemét / magára szegzi az Atya, / fényének tükrövére kép / vetődik: egy új-önmaga.*” – „*Aeternae mentis oculo / dum pater in se*

<sup>28</sup> MALTE, 251., németül 11/850. k.



*flectitur, / in lucis suae speculo / imago par exprimitur*”,<sup>29</sup> így szól a Szentháromság birodalmának egyik leírása a XIII. századból. A fénytükör az a tárgyhely, ahol a láthatatlan Isten saját képét, illetve hasonmásának a képét látja és láttatja; teológiai terminusokkal: a fénytükör az időn kívüli szem/szellem tárgyhelye, amelyben az Atya-Isten éppen hogy elfordul, mert így *fejezi ki, szó szerint: így nyomtatja ki* saját képét, illetve saját magával azonos fiának a képét, értsd: a Szentháromság felfoghatatlan elvét; minden dicséretével és ragyogásával az elképzelés végső soron átláthatatlan és felfoghatatlan marad – és a „tükör” azért áll ott, hogy ezt a (teológiailag előre meghatározott) kép-telenséget, a szó fizikai és metafizikai értelmében *kifejezze-kinyomtassa („exprimitur”)*.

Nem akarom elvitatni, hogy Rilke állandó és túlhangsúlyozott „tükör”-toposza az akkoriban uralkodó szimbolista motívumkincsre megy vissza, „*A kis árva folyóra, ahol sötét tükörben ragyogott*”, írta már Baudelaire is, hamar hozzáírva a „*hazug*” jelzőt;<sup>30</sup> és azt sem, hogy Rilke a toposznak egy, a Nárcisz-mítosz által ihletett és ekként egyre inkább továbbalakított jelentést adott. Azt viszont állítani kívánom, hogy a különösen jelentős toposz állandó visszatérése a keresztény-misztikus képzelőerő hagyományába is beilleszkedik; és hogy minél merészebben, sőt minél valószínűtlenebbül költötte meg Rilke ezt a toposzt, annál inkább kell e másik hagyományt felismernünk: a tükör Isten és az isteni teremtés megjelenítésének/meg nem jelenítésének az abszolút tárgyhelyét jelöli, illetve nem jelöli.

Emlékeztetőül négy idézet a korai és a középső korszakból. „*Két szemé tárva, s valamit tükröz; nem az eget.*” (HOGYAN SZERETETT ÉS HALT MEG RILKE KRISTÓF KORNÉTÁS, Rónay György fordítása<sup>31</sup> – DIE WEISE VON LIEBE UND TOD DES CORNETS CHRISTOPH RILKE, 1/242.) „*Így tükröződik egy nagy kerti ünnepély / sok fénnel egy meglepődött tóban*” (DER SÄNGER SINGT VOR EINEM FÜRSTENKIND, 1/440. – AZ ÉNEKES EGY HERCEG GYEREKÉNEK DALOL); „*Mozdulatuk átjárja az egész házat, / mintha mindenütt tükrök függnének*” (AUS EINER STURMNACHT, 1/464. – EGY VIHAROS ÉJSZAKÁBÓL); „*Egyformák tiszta gyolcsban, térdepelve, / mintha százszor csak egynek képe lenne / benn a korábban, mely két sor tagolt / pilléren tükörbolt lesz tiszta-mélyen.*” (BÉGUINAGE, Kálnoky László fordítása, VERSEI, 159. – 2/535.) Rilke mind a négy idézetben egyfajta tükröződő képet ír le, de már ekkor expressis verbis tagadja a látványszerű visszatükröződést.

Az első REQUIEM-ben is előfordul a tükörtoposz, de már érdesen defigurált jelentéssel: a terhes „*asszony*” a „*gyermekágyban*” fekszik, és a „*tükör*”-ben megpillantja halva születendő fiát. A durva képtörés egy már eleve képzavaros elképzelésre megy vissza: a szent szűz ikonográfiájára, aki a tükörben saját emblémaképét, az egyszarvút pillantja meg. Rilke ezt a szent-boldogságos képzavart tovább defigurálja, és ekként egyszerre zavarja meg a világ meglátásának legelemibb érzéki és a világ időbeli rendjének legelemibb szellemi tapasztalatát. A tizenkét soros kép „*megettévesztés*”, nem kép, benne semmi más nem jön világra és semmi más nem tükröződik, mint a „*sötétség*”. Röviddel ezután Rilke a regényt

<sup>29</sup> Johannis Pechami (John Peckham): HIMNUSZA A SZENTHÁROMSÁGRÓL (XIII. sz.). = Babits Mihály: AMOR SANCTUS. Helikon, 1988. 126–127. A nagyon nehezen értelmezhető szöveg érvényes angol fordítása a következőképpen hangzik: „*When in the eye of timeless mind / The Father's turned towards / Then in the mirror of his light / An equal image shows itself.*” A. G. Rigg (ed.): A HISTORY OF ANGLO-LATIN LITERATURE 1066–1422. Cambridge University Press, Cambridge, 1992. 225. – Rögtön itt jegyzem meg, hogy a latin 'exprimere' ige jelentésének egyértelmű fizikai jelentésrétege van, 'ki-préselni', 'elő-nyomni'.

<sup>30</sup> Baudelaire: A HATTYÚ. = Tóth Árpád: VÁLOGATOTT MŰVEI. Szépirodalmi, 1964. 554. A legutóbbi jelző nála: „*csalfa*”.

<sup>31</sup> = NÉMET ELBESZÉLŐK 1900–1945. Európa, 1990. 98.

is lezárta, ahol az egyik „*feljegyzésben*” (a címbe rejtett szójáték szerint: „*feljelzésben*”) Malte elbeszéli hajdani halálos rémületét, amikor a tükörben nem ismerte fel saját maga maszkot viselő énjét.

Már 1908-ban, amikor a keresztény tradíció és benne a tükörtoposz sötét defigurációját kidolgozta, a hagyomány fénylő defigurációjának elvét is kereste – és, eléggé paradox módon, éppen itt különösen radikális alakzatokra jutott. Egy levélben, amelyet pár hónappal a két REQUIEM megírása előtt írt, megalkotta a fénylő tükörteremtés formuláját: „*Helységek, tájak, állatok, dolgok: mindez valójában semmit nem tud rólunk: úgy haladunk át rajtuk, mint ahogy egy kép a tükrön áthatol. [...] Mivel mi mindebből semmit nem tudunk magunkhoz ragadni, nem tudunk átvonszolni bizonytalan létezésünkbe, veszélyeinkbe, sötét, kivilágítatlan szívünkbe; de épp ezért van segítségünkre mindez. És – nem tűnt még fel Önnek? – minden művészetnek ez a varázsa, ez hallatlan, heroikus ereje: hogy összecserél minket a mindennél idegenekkel, ezt az idegent megváltoztatja bennünk, és minket megváltoztat ebben az idegenben, szenvedésünket beleoltja a dolgokba, és a dolgok öntudatlanságát és elfogulatlanságát gyorsan elforgatott tükrökből belénk vetíti.*”<sup>32</sup> A levélrészletben Rilke egy képszerű-*spekulatív* és tulajdonképpen egyáltalán nem *spekulumszerű* (speculum: tükör) teremtést képzelt el. A „*gyorsan elforgatott tükrök*” elképzeléséből nem valódi képnek, de még csak nem is megzavart képnek kell előttünk megjelennie, hanem a „*tudattalan*” felfoghatatlan eszményének, amely ugyanúgy elvileg zárja ki a képi jelleget, mint a keresztény misztika. Már nem is a tükör képi jellegét alakítja át megzavarodott képtörések révén; hanem a tükör lényege válik saját „*mindennél idegenebb*” ellentétévé, a tükör (pontosabban: a tükrök) az eleve lehetetlen képi jelleg elvének az őstoposza(i). Korai éveinek mondása szerint: „*Isten a legősibb műalkotás.*”<sup>33</sup> A levélrészlet fantazmagorikus műalkotása értelmében úgy fogalmaznánk, hogy a *speculum* az eleve „*elforgatott*” és „*idegen*” Isten-műalkotás elvének az őstoposza.

Az 1913-as DIE GESCHWISTER (3/68. – TESTVÉREK) című versben ugyancsak bizarr példázatot komponált ennek az elvnek a megjelenítésére. A motívum maga a DIE SCHWESTERN (2/620. – A NŐVÉREK) című versre megy vissza (az ÚJ VERSEK-kötetből). Ott a két személy különbözőségét zárta egy végül mégis egységes alakzatba: „*A sétány mentén [...] haladnak: / ő, nem ugyanolyanok a lépteik.*” A későbbi versben viszont a motívum a teremtés szent abszurdításának az emblémája. A vers kezdetén a két-egy személyt enyhén érzélgősen írja le a „*szempilláikkal*” és az *átsírt éjjelekkel* – majd hirtelen az Utolsó Ítélet idejébe helyezi őket, hogy a keresztény mítosz révén egy mérhetetlenül bizarr belső hasadást költsön meg: „*Mikor majdan a feltámadók tömege / eltestvértelenít minket*” – a nyilvánvalóan lehetetlen, képtelen képet, benne a soha nem létezett szóval („*entschwistert*”) Rilke arra gondolta el, hogy önnönmaga és vele a világ létrejötte, illetve elmúltának érthetlenségét emblematizálja. A vers a valamelyest kísérletinek tekinthető GEDICHTE AN DIE NACHT (VERSEK AZ ÉJSZAKÁHOZ) ciklus része; és miként ebben a versben, az egész ciklusban Rilke olyan poétikai eljárást keresett, amelyben a kifejezés saját jelentését elhomályosítja és elfedi, mert éppen ez, a jelentés „*eltestvértelenít*”-ése a versek végső jelentése. Az ő nagyon sajátos terminusával szólva: amelyben a költői kifejezés a saját jelentéséről *lemond* – de egyszersemind a *lemondásban* a saját jelentését *jelzi* (*verzichtet*, vagyis *lemond* és *verzeichnet*, vagyis *jelöl* etimologikusan azonos szavak). Egyik alig később írt versében végérvényes

<sup>32</sup> Levél 1908. június 13-án Sidonie Nádherny von Borutinhoz. = Rilke: LEVELEK, II., 51–52. (Báthori Csaba fordítását valamennyire módosítottam.)

<sup>33</sup> Rilke: TAGEBÜCHER, 47.

formulát talált erre az alkotáselvre: „Már / választottál és intettél: ezt nem. / És a tulajdonod láthatóvá vált a lemondásban” (hozzáértendő: „láthatóvá vált a jelölésben”).<sup>34</sup> (VOR WEIHNACHTEN 1914, 3/95. – 1914 KARÁCSONYA ELŐTT.) A létezés jelölhető és jelölhetetlen, amennyiben egy és ugyanazon szóaktus jelöli és mond le róla. Ez az anagogikus teremtés szemiotikai, illetve metaszemiotikai alapformulája. Emlékeztetek rá, hogy a kulcsszó: „Verzicht” az utolsó egyike, amelyet Rilke leírt, legutolsó a néhány nappal a halála előtt feljegyzett, de (noha ugyancsak kérdésesen) befejezetlennek tekintett versének: JER HÁT, TE VÉGŐS (Szabó Ede fordítása, VERSEL, 377. – KOMM DU, DU LETZTER, 3/511.) prózában fogalmazott négysoros lezárásában.

Érdekes kitérni a kis gyűjteményre, amelyet Rilke A VÉGRENDELET (DAS TESTAMENT)<sup>35</sup> címmel még 1921-ben (tehát 1912-ben, az első két elégia megköltése után kezdődött, az idővel egyre súlyosbodó alkotói válságának a vége felé) a saját maga számára jegyzett fel, vagy ha úgy tetszik: *jelzett fel*. A gyűjtemény, hogy még egyszer a regény egyik önmeghatározó terminusát idézzem, tapasztalatok és meditációk nyilvánvalóan *mozaikszerű*<sup>36</sup> sorozata; s ezekben Rilke „saját alkotói helyzetét” és személyét minden esetben anagogikus alakzatokkal képezte le, illetve fogta fel. Az első egyike arról szóló meditáció, hogy ha a művész személyét megfosztják alkotói autonómiájától, akkor a valamilyen cselekvés és az elszenvedés közti röp- és hajításalakzatként kellene látnunk: „Ekképp dolgozván te vagy a mesterien hajított dárda: törvények fogadnak dobónöd kezéből, zúdulnak veled célba. – Mi lenne biztosítottabb, mint a röptöd?”<sup>37</sup> Később a „szent” meghatározásának, illetve újfent egy Isten-lény meghatározásának alkalmából az anagogikus létezés iskolapéldáját komponálta meg, amelyben minden főnév és minden ige, sőt, minden írásjel a negatívjába fordul, hogy végül mind a nem létező, a nem birodalom és a nem pont konstellációját rajzolják fel: „Meg-nem-szólásainak a metszéspontján felismeri az ellentétnek az Istenét, a láthatatlanság Istenét, aki még nem teremtő.”<sup>38</sup>

Nem egészen egy évvel később Rilke visszatalált *elégikus* ihletéséhez. A ciklus központi elve szerint a szöveg a kozmosz teremtését a költő és az angyal, illetve a létezés és a szó közötti állandó és ellentétes irányultságban jeleníti meg, minden képi vagy fogalmi alkotás ennek a *versengő-igenlő* (I. A HETEDIK ÉS A KILENCEDIK ELÉGIA kulcskifejezéseit) teremtésnek a része. Az anagogikus hatás idegen ettől a teremtőelvtől, és a néhány kivétel tulajdonképpen megerősíti az elvi megállapítást. Elsőként említhető az angyal-lény leírása a még 1912-ben keletkezett MÁSODIK ELÉGIA-ban (10–17. sor): a részlet az újplatonikus hagyományra utalva íródott, vagyis a keresztény anagógika határozza meg; a szöveg többi része, még maguk a messzemenően absztrakt képek is, például a szerelmesek ajkának konkáv-konvex érintkezése a testi-szellemi „ital”-on, vagy a „sáv” örök keresése a (keresztény-egyiptomi) „áramlás” és „kő” között, egészen más jellegűek. Jelentékenyebbek azok a kivételek, amelyek a kronológiailag utoljára keletkezett két ELÉGIA-ban találhatók. A TIZEDIK ELÉGIA (jelzem: kronologikusan ez az utolsó előtti) két anagogikus alakzatát már fentebb említettem („sörplakát”, „mogorónövény”) (35., 107–109. sor); igaz, hogy ebben az elégiában az elégikus világteremtés végül mégis eljut az *ujjon-*

<sup>34</sup> A szöveg különleges nehézsége okán itt megadom a német eredetét is: „[...] Schon / wähltest du und winktest: dieses nicht. / Und dein Besitz ward sichtbar am Verzicht.”

<sup>35</sup> Rainer Maria Rilke: A VÉGRENDELET. Tandori Dezső fordítása. = DUINÓI ELÉGIÁK. Helikon, 1988. Rainer Maria Rilke: DAS TESTAMENT. Suhrkamp, 1976.

<sup>36</sup> „millió kis elnyomhatatlan mozdulatból a legvalószínűbb lét mozaikja rakódik össze.” (MALTE, 281. – 11/895.).

<sup>37</sup> Rilke: VÉGRENDELET, 102.

<sup>38</sup> Uo. 104.

*gó-boldog igenléshez* (110–114.), mégis félreérthetetlen, hogy a szöveg második fele már egy metaelégikus és félrehallhatatlanul keletiesen árnyalt teremtés felé mutat, a záróalakzatban pedig Rilke a SZONETTEK ORPHEUSZHOZ poétikáját előlegezi meg. Az ÖTÖDIK ELÉGIA-ban (jelzem: kronologikusan ez a legutolsó) pedig több olyan kép található, amelyek, főként így egymásra következők, kétségkívül anagógikusan hatnak: a férfi, aki mintha a nyakán saját, már eltemetett második testénjét hordaná (27–33. sor), a semmit érő és állandóan összeomló artistaoszlop, mint a létezés parabolája (41–57. sor), a töredékes és ezért nem egyértelmű latin felirat, amelynek a „*mosoly*”-nak kellene lennie (57–62. sor), a vásári limlom mint a sors megtestesülése (90–94. sor) stb. – végső soron a szöveg egészének van anagógikus vetülete. Annál fontosabb nyomatékosítani, hogy a ciklus egészétől azonban ez az elégia határozottan eltér: benne Rilke a rosszá és inautentikussá torzított művészi létezés, e létezés nyomorúságos, külvárosi világhelyét és értelmetlenül felépített-összeomlott alakzatait, vagyis az elégiai teremtés eltorzulását jelenítette (és anagógikus értelemben: éppen hogy nem jelenítette) meg.

Ennyit az elégiákról. Velük egy időben írta viszont Rilke a SZONETTEK ORPHEUSZHOZ kétrészes ciklusát is (emlékeztetőül: Rilke gyakran költött szinkron-alternatív poétikai rendszerekben); és ebben a ciklusban számos képtelen képet komponált, amelyek az elégiaciklus egyetlen helyén sem fordulhatnának elő. Elsőként annak a szonettnek a példáját idézem, amelyben Rilke a tükör, vagyis a hamis öntükrözés motívumát költötte meg újra, méghozzá a boldog változatot – de ezt egy végtelenen átalakított, megjeleníthetetlen megjelenítésben (II/4., Lator László fordítása). A szonettben két nem létező, a szent szűz és az egyszarvú közös és „*tiszta*” érzéken felüli egységében jelennek, illetve jelenítettek meg („*mely nem létezik*”, „*Nem volt.*”), és mindezt olyan tökéletesen, vagyis tökéletesen lehetetlenül, hogy az egyszarvú nemcsak megpillantatik, hanem „*szeretlék őt*”, „*csöndes pillantása fényeit*”, az egyszarvú ettől a pillantástól és szerelemtől létezik egyáltalán, mígnem a bizonytalan többszám helyett maga a Szűz jelenik meg, és akkor a Szűz (félreolvashatatlan, de ugyancsak szokatlanul megvalósuló erotikus mellékjelentéssel) az egyszarvú „*ezüst tükrében volt, és benne volt*”. A szonett a teremtés egy szent és abszurd, anagógikus teremtés parabolája: „*tiszta*” harmóniaalakzat – de a nem létezők semmilyen érzékelés szerint sem felfogható harmóniaalakzata. Ezután olvassuk most újra a legelső szonett kezdetének felkiáltó szintagmáját: „*Fül fája nagy!*” („*O hoher Baum im Ohr*”, vagyis a melléknév szó szerint: „*magas*”, I/1., Csorba Győző fordítása), amely kihívó képzavarral jelzi és nem jelzi Orpheusz énekét, amelyik egyszerre Orpheusz éneke és nem az. Ugyanígy teremt Rilke létező/nem létező vonatkozást a táncoló lányok és a narancs között, „*Táncotok most: a narancs*” (de az eredeti szintaxisa merészebb és abszurdabb: „*Táncoljátok a narancsot*”, I/15., Szabó Ede fordítása); vagy bonyolultabban egyrészt „*rét meg asztal*” már önmagában is diszparát két-egy eleme és másrészt a „*csillag-kötélék*”, méghozzá a „*csalóka*” „*csillag-kötélék*” között (I/11., Halasi Zoltán fordítása); és a legelső szonett motívumának egyik további változatában a „*fül*” nem a föld mélyéből jövő hangot hallja (vö. az apollói jósdahely), hanem egy „*mondakört*” vetet észre az égen, méghozzá egy olyan mondakört, amely sohasem létezett, és még kevésbé volt hallható: az „*Oroszország*” – „*szürke ló*” – „*forrás*” – „*kütágul[t] táj*” végképp nem érzi alakzata nem valamilyen „*kép*”-et jelenít meg, hanem az „*emlékezés*” (a német szövegben: „*mein Erinnern*”) „*Urá*”-nak szenteltek, annak képtelen „*mondakör*”-ét áldja meg. (I/20., Halasi Zoltán fordítása.) Később következik a szonett, amelyet Rilke a „*gyermekkor*” lényegének szentelt (II/8., Szabó Ede fordítása). Feltűnően sötét hangulatú vers, különösen egy olyan ciklusban, ahol Rilke még Orpheusz kínokkal teli halálát (I/26.) és egy lány korai halálát (II/13.) is a „*magas*” „*fa*” „*hangzás*”-ában éneklí meg és mutatja be. A gyermekkorsonettet

ezzel szemben csupa negatív kulcskifejezés határozza meg („szétszórt”, „tétova”, „ez se miénk volt”, „zord”, „talmik”, „foszlott el”, „idegen”, „minket nem ismertek”); mindegyik mondat vagy bizonytalan, vagy lehatárol és tagad, és a kevés egyértelmű állítás sem mond mást, mint brutálisan meg nem felelést a gyermek alig érthető magánmitosza (a „játsszótársak”-kal, a „városi kertek”-kel) és a világ erős idő- és tárgymegosztottsága (az „év”-ekkel, a „kocsik”-kal, a „házak”-kal) között. A három versszakból álló első részt a magában álló „Semmi” szó foglalja össze, amelyet aztán rögtön még egy másik elliptikus szó szerkezet követ: „Csak a labdák”. A kétszeres elliptikus állítás nemhogy ellentmondana a megelőző hosszú és „tétova” leírásnak, hanem sokkal inkább megmagyarázza az értelmét, az igazságát. A „labdák”-tárgyakon keresztül azt kell megértenünk, hogy mindezek a „szétszórt”, mindig csak megkérdézetten létezett, homályosan vagy ellenségesen *múló* elemek a „bárány-szó felirat szövegé”-től az *elmenő-eldübörgő* „emberek”-ig és „kocsik”-ig annyiban vonatkoznak egymásra, de akkor *valóban*, amennyiben egyáltalán nem vonatkoznak egymásra: a megszakadt világ alakzatának a jelei. Holthusen megállapítja, hogy a szonettekben „*nincs kategorikus különbség a kép és a nem kép között*”;<sup>39</sup> és a keleti kultúra egyik szakértője még messzebb megy, azt állítva, hogy a kettős ciklus „*tematikája*” nem más, mint a „*negatív szó*”<sup>40</sup> maga.

Az utolsó versek ismeretében úgy fogalmazhatnánk: az elégiák utáni lírai teremtés szavai a szemantika és metaszemantika közötti kiasztikus és egyre inkább az anagogikus felé eltolódó közötti *keresztveződésben* (SO, I/3.) *történnék meg* (SO, II/1.). Az egyik versben, amelyik már közvetlenül a SZONETEK-ciklus befejezése után, de annak az ihletében keletkezett: WANN WAR EIN MENSCH JE SO WACH (3/470. – MIKOR VOLT EGY EMBER VALAHA ILYEN ÉBER) ezt az „*éber*”, „*örvendő*” anagogikus teremtést költi, sőt itt majdnem énekl meg, de éppen a dalszerű hangfekvés jelzi kontrasztilisztikai hatással, hogy a világ kimondhatatlan. A vers elején Rilke még egy mindenekfelett *megvilágított* harmóniakonstellációt komponál, az univerzális táj és az univerzális szó egyik a poétikai teremtésben: „*Érzővé lesz: Táj [van], válasz [van], világ [van].*” A tercinákban azonban ugyanez az alakzat éjszakai változatában már megmutathatatlanak és kimondhatatlannak bizonyul: „*Fényhadakból / jött létre [lett meg] a sötétsége, / amely tisztán ellentmond önmagának.*” Keletkezés és eltűnés, nappal és éj, „*fény*” és „*sötétség*”, minden jelenség azonos a másikkal, de csak amennyiben a másiknak és így végső soron önmagának is *ellentmond*, de csak amennyiben minden szó *válasz* („*Antwort*”), azaz megfosztó-megfosztott szó (*Ent-Wort*) is – a szöveg egy kozmikus alakzatnak sójjele, amely „*nyomtalanul alácsúsz*”, de benne a „*van*” ige mégis négyszer következik egymás után, ekként lesz az alakzat kibogozhatatlanul önellentmondásos. Néhány hónappal a két ciklus hatalmas ihletése után Rilke egy levélben újra visszanyúlt a VÉGRENDELET egyik gondolatához, és (itt egyáltalán nem kétségbeesett hangon) saját hangjának a kozmikus helyzetét írta át egy álgeometrikus, képtelen alakzattá: „*Éppen ez az a mozdulatlan és pontos fogódzó, amelynél fogva Isten Önt eléri, és ezért a panasz és a dal egyazon középből fakad! Az embereknek, kedves, (a legtöbbször), akiknél nem ez a helyzet, két gyújtópontjuk van, és Isten így sosem tudja pontosan, hogy melyikbe állítsa őket, hogy egyre kitérő ellipsziszük gyarapodni tudjon, és alakzat maradjon a nagy geometrián belül.*”<sup>41</sup> Így hangzik annak a teremtésnek a formulája, amelynek a helyét már sem a személyes-univerzálisban, sem az isteni-univerzálisban nem lehet kijelölni. A meditatív, de ugyancsak szenvedélyes mondatokban Rilke egy általános érvényű ellenemlékát

<sup>39</sup> Hans-Egon Holthusen: RILKES SONETTE AN ORPHEUS. Neuer Filser Verlag, 1937. 83.

<sup>40</sup> Mun-Yeong Ahn: DIE PARADOXIESTRUKTUR BEIM SPÄTEN RILKE. Universität Bonn, 1985. 197.

<sup>41</sup> Levél 1922. április 21-én. = Rainer Maria Rilke: BRIEFE AN NANNY WUNDERLY-VOLKART. Insel, 1977. 739.

képzelt el: a (nem) befejezett mű ellenemlélmáját, és ennél még általánosabban: minden teremtésalakzat elvi jelölhetetlenségének elképzeltellen ellenemlélmáját.

Három példát idézek 1924-ből. „*Mint egy kő, kiesni / a leírhatatlan vonatkozásból?* –” (ÉNTWÜRFE AUS ZWEI WINTERABENDE, 3/151. – KÉT TÉLI ESTE VÁZLATAI). A mondat tulajdonképpen világosan artikulálnak hat, de mégis egy megválaszolhatatlan kérdést jelenít meg, hiszen: hogyan is érthetnének meg egy olyan kozmoszt, amelyben az emberi világ keletkezése éppen hogy nem megerősíti a mindent uraló vonatkozáslételevet, hanem annak brutális törését testesíti meg? Nem kevésbé anagogikusan kell felfognunk minden teremtés egyik őselvét, a makrokozmoszt és a mikrokozmoszt egységét. A HANDINNERES (3/178. – TENYÉR) című versben Rilke a régi hitet eleveníti fel, amely szerint a tenyér vonalainak kozmikus és személyes jelentése van – de ő egy lehetetlen jelentést tulajdonít nekik (ravasz kétértelműséggel még azt a meglepő kijelentést is belegondoltatja a szövegbe: „*S megtanult vízen járni*”, holott a közvetlen jelentés szerint: *megtanult elmenni a vízhez*, és rögtön utána leírja a megint csak kétértelmű igét: „*schöpft*”, azaz „*merít*”/ „*teremt*”). A leírás szerint amikor a „*tenyér*” a „*tükör*”-ben, illetve a „*kút*”- *vízben*” önnönmagát magasra tartja, az örökké változó és örökké változtató „*égi utakat*” „*fogja meg*” (hozzáértendő: „*fogan*”) („*empfängt*”), hogy ezeket követve vándoroljon át a világon, és alakítson át mindent, önnönmagát is a megérkezés tájává: hasonlóan makro- és mikrokozmoszt sem az égi, sem az emberi lény nem teremt, hanem csak a negatív lehetetlent anagogikusan feljegyezni képes költői teremtés hozza létre, és ezért csak képzeletbeli, vagyis elképzeltellen, Spinoza meghatározása szerint, csak *kimérikus* léte van.<sup>42</sup> A harmadik példában Rilke kétszeresen is a kora keresztény ikonográfiához nyúl vissza, amely az apa-fiú vagy anya-fiú alakjait egymásban jelenítette meg, és visszatérően megfogalmazta a mindent kioltó fény ősi, mindennél tisztábban anagogikus eszményét: „*Éjszaka. Ó, te, a mélybe oldott arc / az arcomon.*” (AUS DEM UMKREIS: NÄCHTE, 3/178. – AZ ÉJSZAKA-VERSEK KÖRÉBŐL.) A kozmikus harmónia tökéletes, de abban az értelemben, hogy tökéletesen elképzeltellen; azáltal jönne létre, hogy a makrokozmoszt és a mikrokozmoszt alakja(i) egymást kölcsönösen elhomályosítják, Isten világa és a költő teremtése kölcsönös vissza(nem)tükröződésekben jelennek, azaz nem jelennek meg. Parabolikus, és sokkal pontosabban: hiperbolikus alakzat: a tökéletesen nyitott/elrejtett univerzális létezés hiperbolaalakzata.

Röviddel ezután Rilke három elvont meghatározást formált e létezés megfogalmazására, mind a három nyilvánvalóan csak anagogikusan értelmezhető. „*Nem olyan-e, mint a lélegzés, ez az állandó / cserejáték varázs és lemondás [Verzicht, vagyis: jelölés-lemondás] között?*” (IST ES NICHT WIE ATMEN, 3/490. – NEM OLYAN-E, MINT A LÉLEGZÉS) így szól a végtelen keletkezés/nem keletkezés formulája; „*jelenlévőbb és láthatatlan*”<sup>43</sup> így a teremtés az ismert szemantika és szemiotika szerint értelmezhetetlen formulája; „*nem valóságos birtoklás és valóságos lemondás*” (ismét „*Verzicht*”, tehát: „*jelölés-lemondás*”) (WENN LESEN SICH AUCH, 3/278. – HA AZ OLVASÁS), így pedig a nem létrehozott/létrehozott létállapot formulája.

A három önmeghatározó formula 1924 júliusa és 1926 augusztusa között keletkezett. Ugyanebben az időszakban Rilke három verset írt, amelyek önmagukban is, de főként sorozatukban az anagogikus teremtés iskolapéldái: a sírfeliratként komponált RÓZSA,

<sup>42</sup> Spinoza a négyszögletű kör példáját hozza fel. Spinoza: METAFIZIKAI GONDOLATOK. = IFJÚKORI MŰVEK. Akadémiai Kiadó, 1956. 302. Szemere Samu fordítása.

<sup>43</sup> Lásd a 2. jegyzetben idézett levelet, 3/899. Rilke nyilvánvalóan a korábban már taglalt ellentétpárját írta újra át, vö. a 24. sz. jegyzettel.

TE TISZTA ELLENTMONDÁS kezdetű haikut (VERSEI, 378., Nemes Nagy Ágnes fordítása – ROSE, OH REINER WIDERSPRUCH, 3/185.), az IDOL (Halasi Zoltán fordítása – 3/185.) című verset, amelyben minden Isten(szobor)elképzelést és ezzel minden végérvényes világalakzatot éppen annyira megerősít, mint amennyire lehetetlenné is tesz – még hozzá félrehallhatatlan parodisztikus felhanggal; az MEGÉRKEZÉS című verset<sup>44</sup> (ANKUNFT, 3/188.), amelynek a címe 'Búcsú' is lehetett volna, hiszen Rilke ebben egy olyan kozmikus létezés énekel meg, amely e két megjelölés meghatározhatatlan egyjelentésében áll és nem áll, *megy veszendőbe és nem megy veszendőbe*. Ez az életmű utolsó befejezett verse (utána már csak néhány vázlatnak tekintett verset írt, igaz, közöttük a legutolsó, amelyet már idéztünk, egészen hatalmas alkotás).

A RÓZSA-haiku 1925 októberében keletkezett,<sup>45</sup> de a kompozíció képileg lehetetlen alapötlete egy négy évvel azelőtti szerelmes levélre megy vissza: „*Ó, úgy élem meg ezt, mintha csukott szemmel feküdnék hozzád bújva, és te lennél a látásunk és a tudásunk, és minden kintit egy boldogságos bensőségbe változtatnál át, és nézéként juttatnál be a szempillám alá.*”<sup>46</sup> Vagyis már akkor felfedezte a „Lider”/, „Lieder” [„szempillák”/, „dalok”] homofónia jelentéslehetőségeit. Akkoriban ezt a rendkívüli, a késői korszak egyik legfontosabb szavával, ezt a hallatlan, abszurd („*unerhört*”) elképzelést még nem tudta versbe foglalni. Nyomatékosítom, hogy nem vagyok hűtlen Rilkéhez, ha a szót „*abszurd*”-nak fordítom, hiszen az '*absurdus*' szó szorosan ezt jelenti: *ab-surdus*, az érzéki hallástól távoli, *hall-atlan*; jelzem, hogy a szó a leghíresebb korábbi előfordulásában, a legendás Apolló-szonettben a torzó hiányzó fejére vonatkozik: „*Nem ismerhettük hallatlan fejét*” („*unerhörtes Haupt*”). A levél írása idején még inkább a *hallatlan* teremtés ellenkezőjét fejtette ki, rögtön a következő levélben a „*tiszta hallás tönkretételé*”-ről és a „*telekrikszkrakszolt, összepiszkított*” papírról medítált, A VÉGRENDELET többé-kevésbé egyidejűleg keletkezett feljegyzéseiben pedig a „*villanyfűrés*”-ről<sup>47</sup> panaszkodott. A ciklusokon túl azonban, amikor a világot egyre végletebben anagogikus alakzatokban törekedett megkölneni, a régebbi elképzelését egy háromsoros, az eredetiben huszonegy szótagos haikuban írta meg. Elsősorban nyilván azért, mert ennek a japán lírai kifejezésformának az európai hagyomány szerint érzéken túlnak kell hatnia. A szövegben a „*rózsa*”-, „*szemhéjak*”, az eredeti szerint: a „*Rose[n]*”-, „*Lider*” (bele kell olvasnunk az anagrammatikus, illetve homofon '*Eros-Lieder*' '*Érosz*'-'*dalok*' szintagmát) nem ábrázolják, nem megjelenítik a költőt, aki eltűnt a *senki* („*Niemandes*”) nemlétében, hanem ők maguk kell, hogy a halott költő *legyenek* („*sein*”) a nemlétben. Az alakzatot csak anagogikusan lehet egyáltalán értelmezni: a „*rózsa*”- és „*szemhéj*”-tárgy, illetve az '*Érosz*' és a '*dalok*' szó, illetve nem tárgy és nem az egy (legáltalábbis az európai világerzékelés szerint) „*soha el nem gondolhatott*”<sup>48</sup> költőuniverzumot jelöl és nem jelöl, amelyik az önnemzés és önnemsemmisítés egy és ugyanazon aktusában ugyanazon költői tette által létrejön és megsemmisül, van és nincs, *mond ellent* önnön létezésének.

<sup>44</sup> Magyarul I. Rainer Maria Rilke: VERSEI. Eri, 2007. 88. Tandori Dezső fordítása.

<sup>45</sup> Tehát a magyar kötetben a címe is, a helye is enyhén túlpoetizált. Rilke valóban úgy rendelkezett, hogy ezt véssék a sírkövére, elemzésekben valóban gyakran mint „*sírfelirat*”-ot („*Grabschrift*”) taglalják, de Rilke nem adott neki címet, vagyis mint számos más versét és vázlatát, a kezdőszavak szerint kell idézni. Még fontosabb, hogy nem ez az utolsó verse, ahogy ezt a kötet elrendezése sugallja, utána még majdnem negyven verset, illetve versvázlatot írt, köztük hatalmas alkotásokat.

<sup>46</sup> Levél 1921. április 6-án. = Rainer Maria Rilke et Merline: CORRESPONDANCE. Niehans, 1954. 306.

<sup>47</sup> 1921. április 8-án, i. m. 311–312. és Rilke: A VÉGRENDELET, 99.

<sup>48</sup> Lásd a 22. sz. jegyzetet.

Az IDOL című vers néhány héttel később keletkezett. Rilke itt újból Istent, de egy eléggé különösen „*elrivaszult istent*” (Halasi Zoltán fordításában: „*főrvasz istent*”) választott közvetlen témájául. Létezése nemek feletti (az első szavak vokatívusza szerint: „*isten vagy istennő*”) és alakzatok feletti (hiszen szfinxalakjában nem térbeli vagy időbeli szoborfigura, hanem az „*örök fény*” „*kriptája*”) jelenik, vagyis egyáltalán nem jelenik meg), és tulajdonképpen szavak feletti is (hiszen a szöveg tagadja, hogy bármely „*altatódal*” jelölhetné-megidézhetné őt). Egy hamis-pogány, költészeti-költészet feletti isten, akinek a léte minden érvényes elképzelésen és minden érvényes törvényen túl akként határozatit meg, hogy állandóan összeomlik, és egyszersmind állandóan ott áll. Az isteni létezését a szöveg két kulcsfőneve, illetve az ezek közötti viszony írja le és magyarázza meg: a „*macskaalvás*”, amelyik a vers elején legalább nyelvtanilag helyesen nevezetik meg (de: csak nyelvtanilag, hiszen jelentése szerint: ki lehetne a „*macskaalvás istene*”), és a „*gong*” főnév, amelyik viszont hirtelen töréssel alig artikulált és kétszer megismételt felkiáltásként kerül be a szövegbe. A két főnév a lehető legnagyobb mértékben különbözik egymástól; ha egyáltalán elképzelhető közöttük viszony, akkor az, hogy a „*soha el nem gondolhatott*” „*istent*” sem leírni, sem magyarázni nem tudják – és így őt végső soron az egyedül érvényes anagogikus módon meghatározzák. A hatás annál erőteljesebb, mivel parodisztikus mozzanata van: végre is ez a szöveg egy nyilvánvalóan lefokozott isten- vagy szfinxképzetnek hódol, akinek, illetve amelynek a hatalmát először két, egymástól a lehető legteljesebb mértékben eltérő megnyilatkozáson keresztül kellene észlelnünk: a madarak rituálászerű elfogyasztásán („*érett szem-bogyót ropogtat*”), majd egy test feletti „*fény*”-lény megjelenésén keresztül – hogy aztán egyetlen lehetséges megjelölésként egy aszemantikus megjelölést hívjon elő, amelynek sem képi, sem fogalmi vonatkozása nincs, sőt bármilyen szintaktikai vonatkozása sem: „*Gong! Gong*”. A vers szövege egy leírás szavaival és mondataival halad előre, melyek azonban mindenkor előreláthatatlanul és szétszórta következnek egymásra, mielőtt parataxissal rájuk csapna a kettős, aszintaktikus-aszemantikus felkiáltás. Utána, lezárásul egy háromsoros, világos törvényformulában szerkesztett mondat következik – de e törvényformulában éppen az anagogikusság fogalmazódik meg, ha úgy tetszik, világosan, vagyis expressis verbis éppen az „*örök*” „*nem*”- „*fényben*”. A törvény szerint „*istent*” a „*megidézés*” (de meg kell értenünk, hogy ez a szó itt negatív konnotációt kap) és a „*hagyja*” (ez a szó viszont pozitív konnotációt kap) állandósított vonatkozása-elvonása között kell megértenünk. A szöveg utolsó három szava minden (isteni vagy költői) önnemző-önmegsemmisítő létezés egyik végérvényes formulája: „*önnönmagába hulló hatalma*”.

Az 1926 augusztusában keletkezett MEGÉRKEZÉS című vers értelmében ez így hangozhatna: noha nem tudjuk, de az *infinitivusban*, értsd: a *befejezetlenben vagyunk*, amikor akár a születés, vagyis az élet, akár az eltűnés, vagyis a meghalás (a búcsú) pillanatában a vonatkozás és az elvonás kettősségében felépítjük a létezésünket. Hutchinson különösen meggyőzően határozza meg a vers kozmikus, „[S]ein”-elképzelésének agrammatikális ageometriáját: „*Mivel ez az egyetlen dólttel szedett szó a versben [»sein«,] ezért ennek a főnévi igenévnek [infinitivus!] olyan vonzereje van, hogy tipológiailag-tematikailag a vers középpontja lesz. A vers minden képe e körül a középpont körül kering. Viszont ez a középpont egyre tovább tolódik-halasztódik, infinitivus, amelynek nem lehet befejezése, mert még nem is kezdődött el, mert mindig jövőbeli marad.*”<sup>49</sup> A szöveg külsőleg-szintaktikailag egyenes vonalúan és célratörően

<sup>49</sup> Ben Hutchinson: „ANKUNFT”: SPÄTES GEDICHT ODER FRÜHES MOTIV. = Karen Leeder–Robert Vilain (hg.): NACH DUINO. STUDIEN ZU RMR'S SPÄTEN GEDICHTEN. Wallstein, 2010. 117.



halad: egy képpel kezdődik, amely aztán ellentételezéseken, kifejtéseken és hasonlatokon át eljut létének értelméhez, azt hihetnénk, hogy egy emblematicus kifejtést, illetve ábrázolást olvasunk. Ámde Rilke alig leplezi, hogy a szövegnek egyáltalán nem ez az igazi tárgya és szándéka, hanem ellenkezőleg, a nem képi létezés mindent meghatározó anagógiájára kell jelalakatot teremtenie. A vers igazi témája nem hagyományos motívumokkal előadott szerelmi vallomás, bármennyire autentikusan hangozzék is az első „rózsa” főnévtől az utolsó „szem” főnévig; hanem Rilke a szerelmi vallomásnak a látszatán keresztül a végtelen-meghatározatlan (infinítív) emberi létezés soha el nem jövő/soha be nem teljesedő létrejöttének és elmúlásának (nem) egységét költi meg. A szöveg provokatív és többszörös képtöréssel kezdődik: egy rózsában álló ágyat ír le, de a leírás egy szerelmi vallomás hangfekvésében szólal meg, illetve: szólít meg. A kijelentésben nem csak az egyes elemek kép-telen megjelenését hozza egymással vonatkozásba, illetve elvonásba, hanem még maguk az egyes elemek is megfosztatnak a lényegüktől, és ekként illeszkednek be a vonatkozás-elvonás kompozícióba. Minden szó, szó szerkezet, kép és kijelentés, sőt minden nyelvi gesztus saját (ön)teremtő/(ön)romboló lényének (nem) egységében következik (látszólag lineárisan) egymásra. Mintha képi elképzeléseket olvasnánk, amelyek mintha predikatív létkijelentésekbe foglaltatnának. A lényegüket azonban az határozza meg, hogy eltérő-egységes módon, mindannyian a Semmikorban, valamikor egy „két évezred előtti” megérkezésben, illetve egy „nem mérhető”, „háromszor három hónapos” búcsúban jöttek létre és múltak el. Ebben az idő feletti (ön)meghatározásban a szokásos megkülönböztetések érvényüket veszítik. További képtörések következnek (az én-költő, aki *elveszíti* szerelmét, mint egy „úszó”, aki az „*illat*” árja ellenében úszik), amelyeket csak a képi/nem képi szembeállításán kívül lehet egyáltalán el (nem) képzelni; további állítások (a költő, aki a most keletkező teremtményalakzatot egy bizonytalan múlt időben már magáévá tette), amelyeket csak a külső, illetve az én és a nem én szembeállításán kívül lehet egyáltalán megérteni; sőt végül az állító és a tagadó létkijelentések ellentéte sem érvényes (az utolsó sor szerint a költő a szeretett nővel „*szemben*” fog majd megszületni). Minden egyes szó nemcsak saját jelentését, hanem egyszersmind saját lényegének az elvesztését is jelenti, minden mondat nemcsak pusztán tematikusan követi az előzőt, hanem egyszersmind szemantikailag eltávolodik tőle, minden állítás nemcsak jelenti a létezést, hanem egyszerre tagadja is. A harmonikus létezés mégsem teljesen csalóka, sőt, még a szerelmi vallomás egyértelműen bensőséges tónusának is van létjogosultsága. A szöveg kvázi harmonikusan, kvázi lineárisan, kvázi szerelmi vallomásként azonban az idő feletti, *hall-atlan* létezést költi meg, úgy, ahogy egy ilyen létezés a széttartó, de mindig önnemző-önmegsemmisítő elemek vonatkozás-elvonás kompozíciójában egyáltalán leírható-megszólítható, vagyis egyáltalán soha nem írható le és szólítható meg. Középponti mondata az idő feletti emberi létezés anagógikus (nem) állításának apóriája: „*így, befelé fordulva-letaglózva, leszek majd*”. (Az értelem kedvéért módosítottam Tandori Dezső fordítását.)

A négy formulában, amelyet fentebb idéztem, és a három versben, amelyek 1924 és 1926 között keletkeztek, Rilke ugyanazt a teremtéselvet foglalta szavakba, vagyis „*már alig szavakba*”:<sup>50</sup> az isteni-költői lét *képtelen-hallatlan*, anagógikus meghatározottságát.

<sup>50</sup> A színtagmát („*kaum noch Wort*”) az 1919. augusztus 17-i levelében írta le. Rainer Maria Rilke–Katharina Kippenberg: BRIEFWECHSEL. Insel, 1954. 367.