

Lanczkor Gábor

Belső barokk – Rilke Ötödik elégiája

„De köznap is csodásan kedvére az embereknek
van köntös az Istenen.

Az ismeret elől elrejtí arcát,
s a levegőt művészettel takarja.”

Friedrich Hölderlin: Görögország. Harmadik változat
(Lator László ford.)

Mielőtt rátérnék a fejezet fő tárgyát képező Rainer Maria Rilke-vers, az *Ötödik elégia* elemzésére, feltétlenül szükségesnek gondolom dolgozatom szempontrendszerének koordinátái közé helyezve legalább röviden szemügyre venni Rilke talán leghíresebb versét (ekphrasziszát), az *Archaikus Apolló-torzó* című petrarcai szonettet. A vers címében¹, ha az eredeti szöveget vesszük szemügyre, mindhárom szó azonos súllyal szerepel: Archaischer Torso Apollos – a német nyelv szabályainak megfelelően a birtokos a birtok után kerül, így a kanonikus magyar változattal ellentétben kötőjel sem töri meg a jelző mögött álló, szabályszerűen kapitálissal kezdett főnév, majd a toldalékkal ellátott tulajdonnév kiegyensúlyozott sorrendiségét.² Az Apolló-szonett címsora a *Neue Gedichte*³ számos művével analóg módon a leírandó tárgy puszta megjelölésének tetszik, legalábbis elsődlegesen. Általános köznyelvi jelentése mellett (vagy azon túl) az adott kontextusban az Archaischer a görög művészettörténeti korszakra vonatkoztatható, egészen pontosan az i. e. hetedik és az i. e. ötödik század kezdete közötti időszakból fennmaradt építészeti, képző- és iparművészeti alkotások utólagosan így címkézett halmazából egy Apollót ábrázoló szobortöredékre.⁴ A jelző, illetve művészettörténeti terminus a klasszikus kornak a hellenizmus idején visszhangzott, majd továbbörökített, jól olvasható valóság- és szépségeszményéhez képest egyfajta visszalépést mutat; az archaikus kor szobrai statikus tartásukkal és az *archaikus mosollyal* egyszerre tűnhetnek (számunkra) merevebbnek, stilizáltabbnak, ezen keresztül jelentésükben is enigmatikusabbnak; ugyanakkor (a szakrális formájukban rö-

1 Rainer Maria Rilke, *Válogatott versek*, Magvető, Budapest, 1961. A magyar nyelvű gyűjteményes kötetek közül – a *Duinói elégiáktól* eltekintve – ezt a kötetet használtam. Az Apolló-szonett kanonikusnak mondható magyar fordítása Tóth Árpádtól származik.

2 Jegyezzük ide, Tandori Dezső a maga fordításában megtartotta a címben szereplő szavak eredeti sorrendjét: *Archaikus torzó*: Apollónként magyarította a szonettet. Vö. Rainer Maria Rilke, *Verssei*, válogatta és fordította Tandori Dezső, Eri Kiadó, Budapest, 2007, 45. o.

3 Uő, *Die Gedichte*, Insel, Frankfurt am Main, 2003.

4 A vers primer ihlető forrásának hagyományosan a Louvre *Milétoszi torzóját* tartják, amely nem az archaikus, hanem a klasszikus korból származik. Ám azt gondolom, hogy mivel a szonettben semmilyen megjegyzés vagy utalás nem található erre, illetve az ekphraszisz konkrét tárgyára, elemzésem során megengedhető, hogy a költő által a kérdéses művészettörténeti korszakra tett egyetlen szövegszerű utalást (archaischer) szoroson olvassuk; annál is inkább, mert a rendkívüli műveltségű Rilke tökéletesen tisztában kellett legyen az esetleges terminológiai zavarral.

zült primitív szobrászatok formavilágára előszeretettel hivatkozó) modernista és avantgárd képzőművészet számos fejleményéhez közelebb állónak.

Rilkének az Auguste Rodin iránti érdeklődését tekintve a német címben a második helyen álló *torzó* fogalma az *archaikus* jelzővel már mélyebbre mutat a rilkei tárgyias líra általános címadási módszerénél. Amint arról a költő a maga Rodin-monográfiájában ódai hangnemben értekezik, a francia képzőművésznél a torzó alanyi jogú szobrászati műfajjá válik⁵, túllépve a tényen, vagyis inkább megkerülve a problémát, hogy a Louvre-ban kiállított torzók mind valamiféle történeti szükségszerűség transzparens hordozói, legyen szó akár Michelangelo Buonarrotti befejezetlen *Rabszolgáiról*, akár a Krisztus előtti századokból csonkán és festetlenül fennmaradt, annak idején kidobásra ítélt istenszobrokról. A modern francia szobrász torzónak mintázott plasztikáinál ennek a végsőnek tetsző formai szándékolatlanságnak (amely Michelangelónál többek között a túlhajszolt munkatempóval, a görög–római szobroknál a kereszténységnek az itáliai reneszánszig kitartó radikális *pogányság*-ellenességével van kapcsolatban) az esztétikai alapú imitációja történik, az ideaként értelmezett remekművek fátumának, mint formaalkotó fermentumnak a mimézise. Ebből a módszerből továbbgondolhatóan, avagy ennek sajátos irodalmi vetületeként a Rilke-sonettben, melynek címében harmadikként az ókori istenség neve áll, a gondolati súlypont ugyancsak a műalkotás esztétikai kvalitására esik, anélkül, hogy az istenszobor így kitakart, és *eredeti formájában* csak fikcióként rekonstruálható szakrális jelentéssége, amely ugyan mindvégig ott sejlik a háttérben, alanyi jogon megjelenne a költői gondolatmenetben. Amint a költő Rodin torzói kapcsán írja, „*művészi egésznek nem kell szükségképpen egybeesnie a tárgyak szokásos egészével...*”⁶, vagyis a híres sonett elméleti fundamentumaként a Rilke-féle művészetvallás a görög szobortörödéket olyan életteli, minden részletében eleven műegésznek látatja, amely lényegi (jóllehet metonimikus) alakját abban a szükségszerű formában tárja föl, amelynek újratereztetésével (vagy legalábbis annak kísérletével) a vers maga is kapcsolódó *orpheuszi alakzattá* válik, amint azt Pór Péter néven nevezte azonos című tanulmányában.⁷ Ebben az értelemben a tökéletesre csiszolt sonettforma sem a hiány kiegészítésére tett kísérlet, hanem épp az Apolló-torzó formai kiegészíthetlenségének fölmutatása – a vers nem történetileg, hanem a saját jelenében kontextualizálja ilyes érvényességét a plasztikának, amely közvetlenül elkészülte után szolgálhatta ugyan Apolló vallásos tiszteletét, azonban létezésének ez a korszaka olyasféle érvénnyel zárult le, mintha már nem is ugyanannak a műalkotásnak a metonimikus másáról volna itt szó, hanem – a Rodinre vonatkozó előbbi idézetet parafraezálva – az eredeti, templomi kultusztárgyról, mint tárgyról, annak szokásos, egészmvoltában, illetve a torzóról, hangsúlyosan mint *művészi egészről*. Sajátos paradoxon, hogy Rilke művészetvallás-templomában hagyományos értelemben vett szakralitásnak nincs helye, ám az istenek művészi alakmásainak, illetve magát a művészetet, a költészetet allegorizáló eredettörténeteiknek annál inkább. Radnóti Sándor hívja föl a figyelmet a ragadozó irhájának motívumával arra a pontra, ahol a rilkei kompozícióban az apollóit kiegészítve megjelenik a dionízikus elem⁸, amely azonban (előbbi gondolatmenetemet folytatva) Rilke templomában egy olyasfajta, szintetikus művészeti minőség nem domináns elemeként kaphat csak teret, amely minőség éppen a művészi tökéletességből, az önmagával való teltségéből következően (amely a költő egyik legfontosabb eszménye) csak igen távoli,

5 Vö. Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, in: *Prózaí írások*, Európa, Budapest, 1961. 77. o.

6 Uo.

7 Vö. Pór Péter, *Az orfikus alakzat. Rilke Új versek című kötetének poétikájáról*, in: uő., *Léted felirata*, Balassi, Budapest, 2002, 159–177. o.

8 Radnóti Sándor, „*Du musst*”, *Alföld*, 2012 január.

mondhatni pusztán asszociatív viszonyban van a két összetevő eredendő tulajdonságai-
val. A szonett által fölmutatott ekphraszisz-fölfogásában a szemlélt műalkotás és a szem-
lélő a kettejük hierarchiáját tekintve sosem nyugvó, dinamikus viszonyban vannak: nem-
csak a vers beszélője nézi a torzót, a fej nélküli szobor egésze, minden pontja így tesz vele,
azzal a kiegészítéssel, hogy a szemlélő ennek a belátásával jut csak el a pusztá nézésből a
teljesebb látás állapotába (hogy egy máshonnan is ismerős rilkei dichotómiát idézzünk⁹),
míg a viszony a jelöletlen idézetként visszhangzott, parancsszerű fölszólítással végül is
tűrannikussá válik az Apolló-torzó javára – a szonett beszélője számára (a harmonikusan
zárt formával feszítő ellentétben állva) *még épp elviselhetően*, amint az a *Duinói elégiák*
hasonlóan sokat citált nyitányából (az Első elégiából) ide idézhető:

„Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmähnt,
uns zu zerstören.“¹⁰

*

A művészi arisztokratizmusát, szellemi-politikai függetlenségét, a modern világtól
való izoláltságát mindvégig kínos alapossággal őrző Rilkének a kortárs művészethez való
viszonyát a megbízásra írott Rodin-monográfián (és a Rodinnek címzett magánleveleken)
túl szemléletesen mutatják azok a levelek is, amelyeket 1907 őszén írt feleségének, Clara
Rilkének a párizsi *Salon* kiállításán látható Cézanne-festményekről.¹¹ A sűrűn keltezett
Clara-levelekből, amelyek akár ekphrasztikus prózaként/esszékként is értelmezhetőek,
nemcsak az a tény olvasható ki, hogy a költő igen sokszor, szinte napi gyakorisággal fölke-
reste a tárlatot, de nyílt alakot kap bennük Rilkének a *Salon* polgári közönsége iránt érzett
ellenszenvé és arisztokratikus művészgőgje is, mint visszatérő motívum. Az október 18-i
levélben találjuk a következő megállapításokat:

„Nem annak (be kell látnom ezt végre), nem annak van joga írni ezekről a képekről, aki
saját véleményének igazolását keresi bennük. Kétségtelenül az bizonyulna hozzájuk a legmél-
többnek, aki nyugodt szavakkal igazolni volna képes jelenlétüket, s nem élne át a közelükben
többet és mást, csupán tényeket. Mert ez a váratlan érintés – úgy, amint jött és tért követelt
magának – az én életemben: mélyen gyökerező igazolás és rokon tapasztalatok eredménye.“¹²

Talán nem vagyunk túlságosan hűtlenek a levélíró feltételezett eredeti szándékához,
ha kijelentjük, miszerint ezek a mondatok akár az ekphraszisz-író Rilke nyílt hitvallása-
ként is fölfoghatóak. Amellett, hogy a *tények* ebben a kontextusban a romantizáló alanyi
lírával szembeállított, rilkei tárgyias költészet öngazolását is jelentik, mégpedig Cézanne
festészetének tükrében – e három mondat és maga a választás (Cézanne, és az egykorú
levelekben szintén sokat emlegetett Van Gogh) jól példázzák azt a festészeti ízlést, amit
saját kora, avagy a közelmúlt művészetéből Rilke teljes értékűen be tudott fogadni. Az
avantgárd mozgalmak, a társadalmi igényű, avagy magukat radikálisan újnak tituláló

9 Vö. *Orpheus. Eurydike. Hermes*, in: Rainer Maria Rilke, *Die Gedichte*, Insel, Frankfurt am Main, 2003. 488–495. o.

10 „Mert mi a Szépség, ha nem annak a / Rettentőnek a kezdete, melyet elviselünk még/ épp, s ha csodáljuk, azért, mert hagyja, közönnnyel, / létezzünk csak.” Tandori Dezső ford.

11 Vö. Rainer Maria Rilke, *Levelek II.*, ford. Báthori Csaba, Új Mandátum, Budapest, 1995, 10–37. o.

12 I. m. 22. o.

irányzatok később sem érintették meg soha; a mindenkori jelenben ható művészet volt az eszményképe (amely paradigmába számára a nagy görög szobroktól indulva Cézanne és Rodin is beilleszthető volt), nem a sokszor csak gesztusértékűnek és efemernek tetsző, radikálisan kortársi fölforgatás.

A *Herta Koenig asszony*nak ajánlott *Ötödik elégia*¹³, az úgynevezett Saltimbanque-elégia – a Duinóban kezdett sorozat egészéhez hasonlóan – szabadabb, elvontabb, ha úgy tetszik, körmönfontabb, és a második világháború utáni nyugati versízléshez kétségkívül közelebb álló formai együttthatókkal működik, mint az *Új versek* számára csiszolt, elegáns vonalú tömbjei. Herta Koenig (maga is költőnő, emellett művészek anyagi támogatója) volt a tulajdonosa 1915-től 1931-ig az artistacsaládot ábrázoló, ma a washingtoni National Gallery of Artban látható korai (a rilkei Cézanne-paradigmába gond nélkül beillő) Picassocsúcsműnek. A festmény a versben jól azonosítható alakokkal az elégia legfőbb ihlető forrásának tekinthető, életrajzi adalék, hogy Rilke 1915 júniusától októberéig Koenig müncheni házában élt, a nagy Picasso-mű közvetlen közelében.¹⁴

Az Apolló-szonettben megfogalmazódott tökéletes formai önazonosság a Picassoműtárgy kapcsán áttételes hangsúlyokat kap; az elégiában a formai telítettség, illetve telítetlenség ideája elsődlegesen az ábrázolt alakok, így a *ráncos súlyemelő* (*der welke, faltige Stemmer*) a *fiatal férfi* (*der Junge, der Mann*), és a *kedves* (*Liebliche*) leírásában jelenik meg.¹⁵ A hosszú versszöveg elsődleges megszólítottja az *angyal*, az a szükségszerűen telített lény, aki az elégiák sorozatában záróköszörű alakként tűnik föl a rilkei verses életmű elevennek szánt motívumai, mitológiai és bibliai szereplők, antik és nem antik műalkotások fölött. Az elégia elején a beszélő a cirkuszi alakokra szállongókként (*Fahrenden*) mutat rá, egy sajátosan rilkei viszonyrendszer részeként:

„*Wer aber sind sie, sag mir, die Fahrenden, diese ein wenig
Flüchtigern noch als wir selbst, die dringend von früh an
wringt ein wem, wem zu Liebe
niemals zufriedener Wille?*”¹⁶

Különösebb kockázat nélkül, avagy anélkül, hogy a referenciális olvasás csapdájába esnénk, kijelenthető, hogy az elégiák monologikus sorozatában az *egyetlen* versbeszélő személye mögött fölsejlő kényszeres, ám minden viszontagságával együtt is sorsként vállalt *saját* életmodell reprezentánsait jelöli ez a többes szám első személy, a *nálunknál*; az európai kastélyok, történelmi városok és toronyszobák között sodródó és alkotó magányos művészt. Eme, az ezredforduló után szükségszerűen és különösen anakronisztikusnak tetsző írói életforma merev pátosának egyik lehetséges oldása, avagy a párhuzamos allegóriával keretezett könnyített változat akár az *Ötödik elégia* egyik rejtettebb, ha úgy tetszik, (ön)ironikus olvasataként is fölfogható: a *művész*, mint *akrobata*, vagy cirkuszi

13 Rainer Maria Rilke, *Duinói elégiák*, ford. Tandori Dezső és Tellér Gyula, Helikon Stúdió, Budapest, 1988. A kötetben fellelhető fordítások közül következetesen Tandoriét használtam.

14 <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.46665.html?opensection=provenance>, elérés: 2014. január 11.

15 Tóth Ákos kitűnő tanulmányában a szöveget egyrészt annak recepciótörténete, másrészt a modern elégiafogalom és a benjamin-i allegória felől olvassa; mindezek mellett alapos elemzését adja a vers olyan apró részleteinek, mint a szöveget nyitó „Wer” kérdőszó szerepe itt és a kötetet nyitó *Első elégiában*. Vö. Tóth Ákos, *Picasso őrzője*, in: *Elmélet/Irodalom/Történet, A komparatív megértés lehetőségei*, szerk. Sággy Miklós, Tóth Ákos, Tiszatáj, Szeged, 2004, 77–95. o.

16 „*S mondd nekem,ők kik, e szállongók, kiket egy parányit / nálunknál is kényszeresebben hajt valamely / – kinek, ó, kinek üdve szerint soha meg nem elégyt – / akarat, a kezdetektől?*”

artista; a viszony az azonosítás közvetlen érintkező-felületétől, a szállongó létformából egy jóval *sűrűbb* motívumig jut el a *szőnyeg* (*Teppich*) képében; sokatmondó, hogy ez áll az elégia utolsó szavaként is. A vers nyitószakaszában, első szövegbeli megjelenésekor, ahol az eredeti német szövegben a *Teppich* egy szóismétléssel ráadásul nyomatékositva is van, a szőnyegmetafora a cirkuszi porondot jelöli, komplex jelzőjével a (védő)háló képzetét is megidézve:

„Sondern er wringt sie,
biegt sie, schlingt sie und schwingt sie,
wirft sie und fängt sie zurück; wie aus geölter,
glatterer Luft kommen sie nieder
auf dem verzehrten, von ihm ewigen
Aufsprung dünneren Teppich, diesem verlorenen
Teppich im Weltall.“¹⁷

Mіндеz nagy lendületű, dinamikusan rétegzett költői képet tételvezet, ami a szövegen, avagy a szöveg *alatt* rejtetten húzódik végig, olyan szőnyeghez hasonlatosan, amelynek két szegélye látszik csak ki a ráhalmozott alakok és alakzatok kusza tömege alól. Az elégiát záró tizenhárom soros szakasz az angyal felkiáltójeles megszólításával indul; a nyitószakasz szőnyege emitt a *szerezők* áhított szőnyegévé alakul át, kiknek egymás iránti érzelmei sajátosan dinamikus, vagy ha úgy tetszik, performatív minőségként jelennek meg a hasonlatuként föllállított légtornász-motívumokkal. A föld hiánya a záróban nem pusztán a *csitított* (*gestilltem*) szőnyeg jelenlétében (a jelző az iszony még épp viselhető fokára utalhat) érhető tetten, hanem a lajtorják (*Leitern*) képében is, amely a közismert bibliai motívum földidézésével egyrészt a földet és az eget, másrészt három szférát kapcsol össze: az ég és föld között közlekedő-közvetítő angyalokét, a vulgáris nyilvánosság előtt, ám ugyancsak ég és föld között, a cirkuszi sátor magasában mutatványokat produkáló artistakét, végül az érzelmeikkel égi sorstalanságra predestinált, mégis földi sorsra kárhoztatott szerelmesek intim magánvalóját. Az elégiák törekvésének nyilvánvaló irányzéka ezen a ponton épp a föld már említett hiányával válik hangsúlyossá. A földhöz-éghez való ilyes viszonyulást jeleníti meg Rilke kedvelt vándormotívuma, a fán csüngő gyümölcs is, amely itt az első elfordulási helyén, a második szakaszban tömörített és módosított önidézatként jelenik meg: *látszatgyümölcsként* (*Scheinfrucht*), az artisták működésének tétjét illúzióvá transzformáló cirkuszporond nyilvánosságához kapcsolódóan. A nyitószakasz megritkult szövesű szőnyegétől a zárószakasz csitított *szőnyegéig* tartó ív ugyanakkor a rilkei verseszmény és életparadigma apoteózisaként is fölfogható: a korábbi pálya-, illetve életrészek sajátját élt és rögzített motívumai a költő mindenkori jelenidejéből visszatekintve (és korábbi formalitásukból kiragadva) nem pusztán újraírhatónak, de folyamatosan fölülírandónak bizonyultak a szerző számára (közismert a legenda, miszerint Rilke halálos ágyán *egész* költői-írói életművét elutasította). E vándormotívumok, amelyek a késői pályaszakasz szövegeiben, így az elégiákban és az Orpheusz-szonettekben nagy teherbírású fundamentummá, a szövegek komplex alapjának építőköveivé váltak, a sűrítésnek a szélsőségeikig terjedő fokozataiból adódóan néhol már-már a láthatatlanság, illetve a visszakövethetelenség határán vannak. A rilkei életmű nem olyan értelemben szerves műegész, mint Mallarmé, T. S. Eliot vagy Pilinszky János monolitikus költészete;

¹⁷ „Ime, hajtja, zavarja, / kavarja, csavarja ilyesképp mindvalahányuk, / dobja, kifogja megint; és mintha a lég is / olajos-símább lenne, így érkeznek le / megint a kopottas, az egyre-leszállásoktól / megritkult szövedékű szőnyegre, mely a / világegyetemben úgy elveszett.”

sokkal inkább olyasféle *felépítmény*, amely bizonyos vonásaival az évezredekben át alakított (jelenlegi formájukban nem feltétlenül reprezentatív) római lakóépületekhez hasonlít. A folszámolt korábbi épület oszlopai (és ornamensei) akkor maradhattak láthatóak, amennyiben ez a láthatóság valós (statikai) funkcióval, avagy a praktikusság elvével járt együtt. Az építmény átváltozása folyamatos, és ennek az átváltozásnak a (látszólagos) megtorpanása csakis a halál, a romlás ígézetében történhet. Bár Rilke kései művészete igen távol áll bármily keresztény ihletettségtől, ebben az értelemben, és csakis ebben az értelemben dinamikus motívumaival magában hordozza a megváltás ígéretét, legalábbis kozmikusán: amint a széttépett Orpheusz lantja az éjszakai égboltra került, és ma is ott ragyog a *Lyra* csillagképként, úgy a rilkei életmű betetőzésében, az elégiák sorozatának záródarabjában, a tizedikben is az égre kerülnek az új konstellációk, miket a *panasz* nevez meg; köztük a *teljesebb csillagkép* (*das vollere Sternbild*), a *Gyümölcskoszorú* (*Fruchtkranz*).

Az *Ötödik elégia* második szakaszában tűnik föl Rilke másik jellemző költői képe, a rózsa, a nézés nyíló és elhulló rózsájaként, együtt említve a *látszatgyümölccsel*, ami a rózsa *termése* volna:

„Ach um diese
Mitte, die Rose des Zuschauns:
blüht und entblättert. Um diesen
Stampfer, den Stempel, den von dem eignen
blühenden Staub getroffenen, zur Scheinfrucht
wieder der Unlust befruchteten, ihrer
niemals bewussten, –„¹⁸

A két motívum sajátos költői biológiával, a hétköznapi kauzalitást megkerülve kapcsolódik össze. A hosszúvers harmadánál, a gyümölcskép újbóli feltűnését követő hatodik szakaszban a *kisvirágzatú gyógynövény* (*das kleinblütige Heilkraut*) kerül felajánlásra az angyalnak. Az elégia (felszíni) referencialálójában nem esik szó más virágról, mint a nézés rózsájáról, ily módon a *gyógynövény*, akár az artisták metaforájaként szemléljük, akár a gyümölcsöt termő rózsa feltételes metamorfózisaként, akár valamiféle gyökértelen referenciaként, minden esetben az előző szakasz éretlenül (többször) lehullt, (többször) megütődött gyümölcsével kapcsolatosan értelmezhető az *Ötödik elégia* saját kontextusában. A szerves metaforákat már-már absztrakt módon egymáshoz ötvöző, egymásba roncsoló képalkotási módszer komplexitása a maga törekvéseivel és eredményeivel határozottan ellenszegül annak, hogy e zavarba ejtő burjánzást pusztán ornamentikusnak tekintsük¹⁹, bár felszíni formájában akár a korabeli új képzőművészet radikálisan és reflektáltan szecesszív vonulatához is kapcsolhatóan tűnik (Gaudí barcelonai lakóépületeihez, a maga *hideg* érzelmi radikalizmusával pedig Schiele és Klimt képeihez). De nem: az elégiák tere a maga szerzetesi értelemben vett transzcendens rendjével és alapjaival egy jóval korábbi világképet és (a kifejezést Borromini nagyszerű római épületeinek továbbgondolt, torzított irodalmi analógiájaként megalkotva) egyfajta *belső barokkot* tételez, ahol a hom-

18 „Ah, s e közép körül, itt / nyílik s hull el a nézés / rózsája. E toporgó termőszálat övezve, / mit önmön virágora ért el, újra / látszatgyümölcsévé termékenyülve a benne / sosem tudatosodó kedvetlenségnek.”

19 Bartók Imre használja monográfiájában Rilke költészetének végkifejlete kapcsán a *világ botanizálása* kifejezést. Vö. Bartók Imre, *Rilke. Ornamentika és halál*, L'Harmattan, Budapest, 2011, 121. o. Ezen a ponton egyben megragadnám a lehetőséget, hogy Tóth Ákos fentebb már hivatkozott Rilke-tanulmányának irodalomjegyzéke mellett Bartók könyvének vonatkozó részéhez (10–11. o.) irányítam az érdeklődő olvasót Rilke nemzetközi és magyar recepciótörténetének jó érzékkel válogatott darabjait illetően.

lokatz mintha sérült kifordítása volna a még így is grandiózus alaprajznak, míg a *bensőbb* tér, a *Weltinnenraum* a maga beláthatatlan szabályú és csatornájú hullámzásával magát a végtelent, az univerzummal való közvetlen kapcsolat perspektíváját sejteti.²⁰

Mivel a költői képek imént elemzett hálózatának alfája vagy origója hangsúlyosan a nézés aktusa, a *nézés rózsája*, így e kiindulási pont nemcsak a cirkuszi nézőtér és a porond viszonyára, de (a költemény születésének elsődleges tárgyi vonatkozásánál maradva) a Picasso-festményre, annak szemlélésére is vonatkoztatható, annál is inkább, mivel a lírai beszélő a komplex költői kép(ek) ívének fedezékében mutatja be részletesebben, és igen jól beazonosíthatóan a Picasso-mű két férfi figuráját. Konzekvens lépésnek tűnhet tehát részünkről a fent mondottak segítségül hívása a kései Rilke-költészet egyszeri ekphraszisz-elméletének fölvázolásához, ama kapcsolat megvilágításához, amely aktuálisan fönnállt a szemlélt művészi valóság és a szemlélő között, és amely jelentős módosulásokat mutat az *Új versek* művészetvallás-fölfogásához képest. Míg az Apolló-sonettben már maga a cím kijelölte tárgyát, a leírandó modellt (jóllehet zavarba ejtően, mint láttuk), addig az *Ötödik elégiában* nincs szövegszerű hivatkozás az ajánlás nyomán filológiaiag is igazolható tényre, miszerint az *artisták kóborló létével*, másrészt a Picasso-mű jelenlétével volna szó; sem a festő neve, sem a kép címe nem jelenik meg a szövegben, vagy annak közvetlen környezetében. Sokatmondó, hogy a látásra vonatkozó metaforarendszer íve a második szakasz elején a porondból, a cirkusz realitásából indul ki, és innen nő mintegy észrevétlenül bele a szakasz végére a festmény világába, a festményen ábrázolt figurák egyénített valóságába. A nyitó versszak, mint mondtuk, inkább a művészlét, semmint a műalkotás paradigmájára koncentrált; előbb a festmény tárgya jelenik meg a versben, és csak utóbb maga a festmény. Az életrajzi tényekből kiolvasható közvetlen aurális viszony – talán mert olyannyira magától értetődő a beszélő számára – még csak utalás-ként sem kap teret a szöveg képpel való kapcsolatában. A költői képek fentebb elemzett hálózatához hasonlóan az *Ötödik elégia* versvalósága is rétegzetten, szétszálazhatatlanul kapcsolódik össze egyrészt az *artisták kóborló létével*, másrészt a Picasso-mű jelenlétével. Háromszögük a viszony bonyolultsága-körmönfonsága miatt tűnik kiegyensúlyozottnak, azzal együtt, hogy az *elégia* tere nyilvánvalóan magában foglalja a másik két entitást is. Mindennek fényében kijelenthető, hogy az *Ötödik elégia* Rilkeje számára az ekphraszisz műfaja már nem pusztán a nyelvi lehetőséget jelenti a másik médium művészi valóságának artikulálására, illetve az ebből levonható tanulság retorikus megállapítására, hanem – dolgozatom folytatólagos metaforapárjával élve – sokkal inkább arról volna szó, hogy a rilkei művészetvallás temploma, aminek finoman cizellált belső terén túl a tájolása, illetve sterilen klassziczizáló külalakja kevésbé tetszett motiváltak, a történetnek ezen a pontján egyszeri *belső barokk* szentéllé transzformálódik, amelynek sajátosan *természeti locusa* épp oly zavarba ejtő és nehezen megragadható, mint maga a felépítmény: az ekphraszisz kulcsmotívumához visszanyúlva, illetve az első Orpheusz-sonett *zengő templomának*²¹ (*Tempel im Gehör*) kifordított párhuzamaként: a rózsza alakmása, maga a *nézés rózsája*. Picasso festményének jobb alsó sarkában, az *artisták-akrobaták csoportjától* mind ülő pozíciójával, mind öltözékével jól elkülönítve egy kalapos, fiatal női alak látható. Mellette, vagy inkább mögötte egy agyagkorsó van a földön. Az *elégia* beszélője kedvesként szólítja meg, és öltözékét élővé lényegítve egyéníti a jelenlétét:

20 A rilkei belső világtérrel kapcsolatban ld. Maurice Blanchot, *Rilke és a halál követelése*, ford.: Németh Marcell, in: uő., *Az irodalmi tér*, Kijarat, Budapest, 2005. 108–110. o.

21 Kárpáty Csilla ford.

*„Du dann, Liebliche,
 du, von den reizendsten Freuden
 stumm Übersprungne. Vielleicht sind
 deine Fransen glücklich für dich –,
 oder über den jungen
 prallen Brüsten die grüne metallene Seide
 fühlt sich unendlich verwöhnt und entbehrt nichts.
 Du,
 immerfort anders auf alle des Gleichgewichts schwankende Waagen
 hingelegte Marktfrucht des Gleichmuts,
 öffentlich under den Schultern.“²²*

Az, hogy e szakaszban a lány ruházatának antropomorfizált leírásában finom eltéréseket találunk a festményen szereplő alakhoz képest (rojtok – a reprodukción legalábbis – nem láthatóak az öltözékén, míg mellén a *selyem* kékes, és nem zöld-ezüst színűnek tűnik), még inkább szoborszerűvé, ily értelemben véglegesen egészé, *teltté* teszik a leírással összenézett picassói figurát, akinek finom arca (talán) mély melankóliát tükröz (*válltól lefelé nyilvánvaló*), míg a festményen való szerepeltetése a kompozíciós *egyensúlyon* túl éppoly kevésbé tűnik egyértelműen följejthetőnek, mint az elégia kiragadott költői képei.

22 „Te akkor, kedves, te, / akit a legvoonzóbb örömek / némán átalszökdélnek. Talán boldogok / helyetted a ruharojtjaid –, / vagy ifjú és feszes melleden / a zöld-ezüst selyem érzi úgy, hogy végtelenül / elkényeztetik, s nincs semmi hiánya. / Ah, te, / egyensúly ingó mérlegtáljaira mindig / másképp odatett piaci árúja a közönynek, / válltól lefelé nyilvánvaló!” Tandori Dezső ford.