

JUHÁSZ ANIKÓ

A Cézanne-hatás néhány vetülete Rilke költészetében

Rilke Cézanne képeivel 1900-ban Berlinben találkozott először azon a kiállításon, amelyet Paul Cassier cége rendezett. Hét évvel később az impresszionisták fővárosában, Párizsban, Bernheim-Jeune galériájában csodált meg egy Cézanne-akvarellt, ugyanennek az évnek az őszén pedig már a *Salon d'Automne* Cézanne-termeiben láthatott egy igazán nagyszabásúnak mondható kiállítást¹. Rilke többek között Paula Modersohn-Beckernek írott levelében² számol be arról, hogy a képekkel kapcsolatban volt benne valamiféle előzetes várankozás, sőt, egyfajta művi benyomás is, hiszen egy ismerőse korábban már nagy lelkesedéssel hívta fel a figyelmét Cézanne művészetére. A képeket Rilke az ellentmondások ama harmonikus vegyülékének nevezte, amely őt leginkább a dallamvilágra emlékeztette. A képek egyszerre voltak könnyűek és masszívak, amit Cézanne részben az újszerű ecsetkezeléssel, részben a sajátos struktúratechnikával ért el.

Cézanne képeinek fogadtatása eléggé megosztotta akkoriban mind a műértő (és kevésbé műértő) közönséget, mind pedig a szakértő kritikusokat. 1904 tekinthető annak az időpontnak, amikor Cézanne hírneve már érezhetően nőni kezdett, de a konzervatív művészetkritikusok szemében festészete még ezután is sokáig botránykőnek számított. A berlini *Művészetkrónika* például olyan örült rajzoknak nevezte a képeit, amelyekre csak úgy odalöttyintették a színeket, s amelyeket a szó szigorú értelmében nehéz lenne műalkotásoknak nevezni. De szórványosan megjelennek már azok az állásfoglalások is, amelyek megalapozzák Cézanne későbbi legendáját, s amelyek épp a francia festő egyediségében, szokatlanságában, magányos útjárásában és a korábbiakhoz nem fogható festészeti technikájában vélik felfedezni Cézanne művészetének értékeit. Rilke ebben is megelőzi a kortárs recepciókat, amikor Cézanne festményeit szinte az első látványos pozitív állásfoglalások előtt nevezi fontosnak és megindítóknak.

Rilke ekkoriban már elkötelezett rajongója Rodin művészetének, bár ezt a mester-tanítvány viszonyt kisebb-nagyobb törések időnként azért beárnyékolják. 1907-ben, a már említett Bernheim-Jeune kiállításon Rilke nem csupán Cézanne-képeket lát, hanem Rodin-rajzokat is, amelyek viszont csalódást okoznak neki. Nem kizárt, hogy ebbe a csalódásba már az a színélmény és festészeti technika is belejátszik, amivel Rilke Cézanne képeit látva szembesült. Rilke szerint az újfajta, Cézanne-tól kiinduló benyo-

¹ Rilke 1907. okt. 6-án kereste fel először a Cézanne emlékének szentelt kiállítást, s másnap újra elment megnézni a képeket. In: Ingeborg Schnack: *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes*. Insel Verlag. Frankfurt/Main 1975. 282. A költő Clara Rilkének címzett levelében ezzel kapcsolatban azt írja, hogy a kiállítótermekben sétálva a festményeknél sokkal jobban érdekelték a nézelődő emberek. A Cézanne-terem azonban e vonatkozásban kivételt jelentett számára. (A *Salon d'Automne* termeiben kiállított műalkotásokat néhány kivétellel be lehet azonosítani Jayne Warman listája alapján. In: John Rewalds *catalogue raisonné, Cézanne*.)

² *Briefe aus den Jahren 1904–1907*. Insel Verlag. Leipzig: 1939. 341–342. Brief vom 28. Juni 1907.

mások mindenekelőtt azokkal a kezdeményezésekkel állíthatók párhuzamba, melyeket Baudelaire indított el az irodalom területén, amikor kitágította az addig ismert határokat, s megteremtette a tematizált tárgy hétköznapiságát. Vagyis Rilke szerint nem a csúf esztétikája az, amivel Baudelaire igazán újat hozott, hanem sokkal inkább az ábrázolásmód hétköznapiasítása. Cézanne színvilágából pedig nem a színek kavalkádja az, ami Rilket megdöbbeníti és felizgatja, hanem az, ahogy Cézanne sajátos helyet teremt ezen belül a feketének. Amíg Rilke meglátása szerint a fekete Manet-nál valamiféle ellenszín, a színáramlás feltartóztatása, megtörése, addig Cézanne-nál a fekete valóban betagozódik a színek világába, mintegy akklimatizálódik, s egyenrangú szintársá lesz bármely másik felvillanó színnek³. Nem kívülálló, s nem is csak a régi világból megmaradt rekvizitum, hanem élő, kortárs szereplő ezeken a képeken. Sőt, olyannyira kortárs, hogy a fekete az, amely az impresszionista színvilág utáni letisztultabb jövőt hordozza; ennyiben Cézanne szinte már posztimpresszionista. Cézanne szín- és harmóniavilágának interpretálásakor Rilke számára a másik viszonyítási pont: Van Gogh festészete. Rilke egyik ismerősétől, Mathilde Vollmoellertől kölcsönöz egy Van Gogh-reprodukciókat tartalmazó mappát. Van Gogh képeiben ugyanaz a vonás ragadja meg, aminek Cézanne esetében is tisztelettel adózik. Van Gogh eltér az előírt kánontól, s ábrázolásmódja teljes egészében egy másfajta megjelenítés irányába tolódik el; mintegy megszabadul a korábbi elbeszélő és „anekdotázó” rajzolási technikától. Attól a technikától, amely Rilke szerint szorosan összefügg a vallási indíttatású történetmesélési kényszerrel is. Van Gogh egyszerűen csak rajzol. Rilke úgy érzi, a korábban domináns elbeszélő jelleg alapvonásainak egyike az, hogy a sor „végteleníthető”, hiszen a felvonultatott történetbázis újabb interpretációs kényszereket, halmozódó történeteket, kommentárokat szül. Ezzel szemben Cézanne és Van Gogh olyan módon funkcionál-tatja képein a tárgyat, hogy az szinte ellene hat minden olyan kifejtésnek, amely az ábrázolt képhe *kívülről* akar történeti elemeket bevinni. Vagyis a képvilág önmagában a teljességet kínálja fel. Cézanne ugyanakkor visszatérő képábrázolási módszerekkel dolgozik, ezért mondja Rilke, hogy ha „két-három jól kiválasztott képet látunk, akkor mintha Cézanne valamennyi képet láttuk volna”. Cézanne képeinek tehát szervező el-vei vannak, amelyek újra és újra ugyanazt a világot vonultatják fel. Miközben Rilke Cézanne képeit vizsgálja és interpretálja, lázasan keresi azokat a benyomásokat, amelyeket saját költészetében is felhasználhatna. Így kutatja például azt a legkisebb alapelemet, amely művészetének az összejtét jelenthetné, amely a „megragadhatóan anyag-talan ábrázolásmód kiindulópontját”⁴ képezhetné. Rilke maga sem tudta önmaga számára teljes mértékben feltárni annak a rejtélynek a mibenlétét, amelyet Cézanne képei gyakoroltak rá. S nagyon valószínű az, hogy Rilke nem egyszerűen csak kölcsönzött

³ Vö. ezzel kapcsolatban R. M. Rilke Clara Rilkének írott levelét. In: Rainer Maria Rilke: *Levelek* II. 1907–1912. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest: 1995. Ford.: Báthori Csaba. Brief vom 26. Okt. 1907. „Másként van Manet-nál: az ő képein a fekete úgy hat, mint valami áramszünet; s mint valami vadidegen menekült, úgy feszül szembe a többi színnel.”

⁴ Vö. ezzel kapcsolatban Rilke Lou Andreas-Saloméhoz írott levelét. In: Rainer Maria Rilke: *Levelek* 1889–1907. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest: 1994. Ford.: Báthori Csaba. A levél keltezésének dátuma: 1903. aug. 10. „Valamiképp nekem is meg kell találnom művészetemnek legkisebb alapelemét, a sejtet, az egyetemesen érvényes, megragadható, nem anyagszerű kifejezési eszközt.” Vö. még Rilke következő megjegyzését: „A kicsi dologban csalthatatlan a törvény, kiütközik minden oldalán.” In: Rainer Maria Rilke *Levelek* 1899–1907. id. mű. 75.

és átpoetizált egyes elemeket, melyek többek között az előbb említett festőknél meghatározóak voltak, hanem saját belső éresi folyamatának megfelelően elsősorban azokat az elemeket vette észre másoknál is, amelyek már benne is kialakulóban voltak. H. Meyer a Cézanne-hatásnak tulajdonítható fordulatot⁵ úgy értékeli, hogy Rilke lírájában mindaz, ami korábban csak formálódó kontúrokkal volt jelen, ettől az időponttól kezdve központi és meghatározó szerepet játszik, így például a distanciálódó viszonyulásmód, a többféle módon variálódó, visszatérő képelemek, az egységes esztétikai alkotástechnikának alárendelt műegész, illetve az a művészi életforma, amely mindennek háttéréül szolgál: a magány, a koncentráció sajátos sűrítettsége⁶. A Cézanne-hatás első lírai áttételei Rilke költészetében a legérzékeltetőbben az *Új versekben* (*Neue Gedichte*) vannak jelen, de a hatás lenyomatai újra és újra megmutatkoznak Rilke más műveiben is.

Merleau-Ponty, aki Cézanne festészetéről is írt értelmező elemzéseket⁷, Cézanne festészetében a *fenomenológiai látásmód* festői nyelven történő realizálását látja, amely mintegy áttörte a hagyományos ontológiai struktúrákat. Cézanne festészete már egy megváltozott világszemléletről tanúskodik, amely sajátos módon szűrődik át a színek világába. A fenomenológiai megközelítésmód szépirodalmi átjátszása másrészt Käte Hamburger⁸ szerint fellelhető Rilke költészetében is, a leglátványosabban talán az *Új versekben*. A fenomenológiai leírás mód megjelenése ez idő tájt a szépirodalomban és a képzőművészetben nem írható teljesen a véletlen számlájára, hiszen Husserl nevezetes műve, a *Logikai vizsgálódások* 1900/1901-ben jelenik meg, a fenomenológiáról szóló előadások pedig 1907-ben hangoznak el.⁹ Wolfgang Drost hívja fel a figyelmet arra, hogy Rilke 1907-ben ott volt azon hallgatóság soraiban, akiknek Husserl a fenomenológiai látásmód és a misztikus-intuitív istenszemlélet különbségéről beszélt. Az összekötő kapcsok keresése során a lehetséges párhuzamok felmutatásakor gyakran szoktak hivatkozni a korszellemre, a közel azonos történeti időszakra. Anthony Phelan¹⁰ azonban azt igyekszik igazolni, hogy itt a közvetlen érintkezés dacára nem a filozófia transzponálódott át direkt módon a szépirodalomba, hanem más hatások is közrejátszottak; így például többek között Cézanne képein keresztül kiváltképp hangsúlyos szerepet kapott a megújult festészet mint kötőelem. Merleau-Ponty Cézanne művészetében a világ tudomány-előtti érzékelésmódjának megjelenését látta, amely új típusú megnyílás volt a világ érzékelhetősége iránt. Ez az észlelés kizárja a képpel kapcsolatban mind az előzetes felvezető beszédet, mind pedig az utólagos levezető kommentárokat. A régi értelemben vett beszéd csupaszítódik és redukálódik le a felmutatott képre, annak teljességére.

⁵ Pór Péter is utal arra, hogy Rilke az 1900–1907 közötti időszakban már a Cézanne-levelek megírása előtt viszonylag jól ismerte Cézanne festészetét. Pór Péter: „*Hatalmas anyagának töréshelyei...*” Rilke *Új versek* című kötetének poétikájáról. In: *Léted felirata. Válogatott tanulmányok*. Balassi Kiadó, Budapest: 2002. 202.

⁶ Idézi Anthony Phelan in: 'Gesicht aus Aussehen': Rilke, Cézanne, Merleau-Ponty. In: *Rilke und die Moderne*. Iudicium Verlag, München: 2000. 143.

⁷ Maurice Merleau-Ponty: *Sens et Non-Sens*, Nageln, Paris: 1966.

⁸ Käte Hamburger: *Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes*. In: *Philosophie der Dichter*. Kohlhammer Verlag, Stuttgart. 1966.

⁹ Ezen művek, előadások, illetve a husserli fenomenológia értelmező elemzése megtalálható Vajda Mihály: *A mítosz és a ráció határán* című művében (Gondolat Kiadó: Budapest: 1969), illetve Áron László: *Edmund Husserl c.* könyvében. Kossuth Könyvkiadó. Budapest: 1982.

¹⁰ Anthony Phelan. id. mű.

A fenomenológiai megjelenítésmódban a *festészet területén* elsődleges szerep jut a színeknek, illetve a színfoltoknak, melyekben a „jelen mint kolosszális valóság” mutatkozik meg. Így például Cézane egyik ismert képén a sokat emlegetett a vörös fotel¹¹ úgy jelenik meg, mint az említett, képpé emelt tárgynak egyrészt meghatározott időpillanathoz kötött, ám egyúttal végleges, kolosszális megjelenési formája is, benne mintegy összekötődik a pillanatnyi és az örök. Eme fenomenológiai érzékelésmód alapvető sajátossága az, hogy az észlelés nem záródik be a pusztá tudati létbe, nem áll meg a látvány megtapasztalásánál, hiszen ezt követi a tudati kép *képi síkon* való közvetítésének lehetősége is: a megalkotott kép. A fenomén kilép a szubjektív tudat köréből, s mint valamely látáson, tudati szűrőn átment fenomén *mutatódik fel* mások számára. Jelentős változás azonban a korábbiakhoz képest az, hogy a külsődleges, a képhez kívülről közelítő reflexió lehetőségét a művész eleve korlátozni, kizárni igyekszik, vagyis szándékosan megpróbálja leoldani a képről a történeti kommentárokat. Ezzel azonban látszólag megfosztja a képet attól a lehetőségtől, hogy az új interpretációk során maga is „lélegző történelem” legyen, hogy a történeti időben mozogjon. Az ilyen típusú mozgás kizárásával másrészt, úgy tűnik, egy olyan szárlól metsződik le a műalkotás, amely a műalkotás lényegéhez hozzátartozik, s amelyet korábban mindig is hozzátartozónak vélték. A befogadásnak arról a módjáról van szó, amely a képben közvetített értelem keresése során a képi benyomásokat szavakká áttörve, átlényegítve adta vissza, s a feltételezett képértelemben megjelenítette azokat az aktuális leágazásokat is, amelyek a látott képet korábban nem érzékelt vagy korábban nem felfedezhető értelemmel töltötték fel, vagyis a kép valóságát kifuttatta a történelmi linearitásba is. Ha viszont a külső mozgás, értelem-bővülés eme megnyilvánulási formája ilyen látványosan kizáródik, akkor ez a veszéllyel is járhat, hogy a kép a történeti korok előrehaladtával elnémul, elveszíti beszélőképességét, illetve meggyanúsíthatják azzal, hogy történelmi értelmet nem hordozó perifériális jelenség. Amennyiben a művész nem akar ilyen sorsnak elébe nézni, s szándéka szerint mégis a 'teljességet' akarja felmutatni már a műalkotás születésének pillanatában, akkor nem szüntethet meg olyan alapösszetevőket, amelyek a teljességnek képezik részét, s ekképpen nem tekinthet el a mozgás által feltáruló dimenziótól sem. Ezért aztán a mozgások sokszínűségét, értelemhordozó funkcióját, ha ez egy helyütt, a külső hozzátételek vonatkozásában lemetesződik, immáron másutt, a képi világon *belül* kell felerősíteni; s a kép *belső történetében*, amely egyúttal mozgástörténet is, kell felmutatni magát a történelmet. A képeken olyan fenoméneket és viszonyulásokat kell szerepeltetni, amelyek kompozíciója és kompozíciós variálási lehetősége nem a külső történeteken nyugszik. A történelmi konkretizáció ily módon egy olyan új típusú, mondhatni, mitizálási módszerbe nő át, amely a lineáritás időbeni felvonultatása nélkül, mégis a különböző idősíkokra való tekintettel, egyszerre „tudósít” a jelenről és más, a jelent körülölelő időfázisokról is. Mégpedig egyebek mellett olyan értelemben, hogy azt az érzetet kelti, hogy az éppen megjelenő pillanatnyi látható megjelenési formája egyúttal a legérettebb, a kezdetektől a beteljesülésig eljutó forma is. A külső értelmezést pedig úgy igyekszik a minimumra zsugorítani, hogy elkezd beszélni arról az *önértelmező* szerepről, amely a képen megjelenő alakok és alakzatok összetett viszonyulási rendszerében rejlik. Az egy képben összezárt tárgyak, figurák, úgymond, 'tudnak egymásról', értik egymást. A külső szemlélő dolga nem több annál, mint hogy *szembesüljön* azzal a 'kész' értelemmel, amit a művész

¹¹ Ennek a vörös fotelnek Rilke is kiemelt figyelmet szentelt az ún. Cézanne-levelekben.

maga szőtt bele a képbe, s amit a figurák képszerűen élénk állítanak, sőt, élénk mozdítanak. Másrészt úgy élje meg ezt a 'látványt', ahogy az első rácsodálkozás, rápillantás során, mindenfajta tudományos utáfgondolás nélkül megéljük a találkozást valamely lényel, tájjal vagy tárggyal. A mozgás így viszont legfeljebb csak hagyományos értelemben tűnik el; a külső, a beszédben hullámzó mozgás az, ami itt kiiktatódik, de csak azért, hogy az ábrázolt kép képi valóságában törjön fel aztán elementáris erővel, s ily módon magát a képet tegye teljes, a fizikai valósággal szinte már egyenrangú, sőt, azzal akár fel is cserélhető léletté. Ami tehát itt mozgásban van, az a *kép-belső*, amely úgy lüktet, mint az élet maga.

A színek elveszítik korábbi stabilitásukat és különállóságukat, vagyis mindazt, ami azelőtt a *szilárd* térképzetek szerves részét képezte. Minden elem éppen átmozdul valahová, így például a vörös a feketés árnyalatba, a zöld a mély barnába. Az ily módon megjelenő képhez nem kell hozzáadni valamely külső interpretációval, elbeszélés-történettel a mozgást, az időiséget, mert az időiség maga is megérzékített részét képezi a feltáruuló képnek. S ebből áll össze aztán a teljességet tartalmazó harmónia, a mindenkori összesség. Cézanne például határozottan elutasított minden külsődleges magyarázkodást a képeivel kapcsolatban, s ha festményeire vonatkozóan mégis feltettek neki valamilyen kérdést, akkor azt mondta: „A képeimmel fogok válaszolni Önnek”¹². Rilke Cézanne-nal kapcsolatban ezt a beállítódást valamiféle újrakezdésnek is nevezi; egy olyasfajta újrakezdésnek, amely már azzal a tradícióval is leszámol, amely a modernek festészete nyomán alakult ki. Merleau-Ponty Cézanne-ról szóló elemzéseiben különös figyelmet szentel annak, hogy az ember nem csupán a világban van, hanem egyúttal maga is *világként*¹³ van, másrészt hosszasan taglalja a látás és a láthatóság kapcsán az egyidejűség és az ellentétes jelleg problémáját. A világban-lét és a világként való lét kettőssége Merleau-Ponty szerint azt jelenti egyebek mellett, hogy ezt a kettőt, tehát a látást és a láthatóságot, azt, hogy látunk s ugyanakkor mi magunk is látott objektummá válhatunk, egyidejűleg tapasztaljuk, az egyik mintegy rákarcolódik a másikra. Vagyis, tehetjük hozzá, a szemlélődő szubjektum nem különül el, nem különíti el magát a tárgyi világtól, hanem betagozódik az objektumok világának *létrejövő* rendjébe. Ami egy vonatkozásban, látószögben szubjektum, az más vonatkozásban már objektum, s igaz ez fordítva is. Egy olyan viszonylat jön létre, amelyben minden maga, ugyanakkor önmagától különböző is. A szubjektum-objektum korábbi tradicionális megosztottsága ekképpen mintegy megszűnik.

Az, hogy az ember nemcsak a világban van, hanem maga is világként adott, s hogy nem létezik többé a szubjektum-objektum hagyományos értelemben felfogott megosztottsága, meghatározó szerepet játszik Rilke költészetében is: az objektumok mindenfajta felmutatása ugyanis eleve magában hordozza az emberi nézőpontot is. Így, amikor Rilke a tárgyak világáról szól, akkor egyidejű mozdulattal szinte minden tárgyi megnyilvánulásba bevonja az emberi szférát is. Mivel azonban nem a hagyományos módon teszi ezt, úgy tűnik, mintha a tárgyak világa az ő verseiben már sokkal fontosabb lenne, mint korábban. Holott nem annyira a hangsúlyeltolódás az, ami költészetében szembeszökően újszerű elem, hanem sokkal inkább a határokat feloldó és bizonytalaná tévő ingamozgás két, immáron egyenrangú szféra között. A tárgyak

¹² Rainer Maria Rilke levele Clara Rilkének. A levél keltezésének dátuma: 1907. okt. 21. In: Rainer Maria Rilke: *Levelek II.* 1907–1912. id. mű 30.

¹³ Maurice Merleau-Ponty: *L'Œil et l'Esprit.* Gallimard, 1964.

és az emberek között egyfajta táncoló, lebegő egység, azonmód szétváló összekapaszkodás van; vagyis ez a két oldal állandóan konfrontálódik egymással, ám az elválasztás mentén egyúttal rögtön össze is kapcsolódik. Ebből ered aztán, hogy Rilke a tárgyiségnek olyasfajta oldalait is képes felmutatni, amelyekkel korábban nem számoltak, hiszen beviszi ezeket a tárgyakat olyan közegekbe és 'otthonokba', ahol megjelenésüket korábban elképzelni sem tudták. De ugyanez mondható el az ember mint tárgy vonatkozásáról is – az ember oldaláról kiindulva. Rilke az embereknek olyasfajta láthatóságát, tárgyarcait és tárgylétét fedezi fel, amelyek azelőtt emberen kívülinek, meg nem mutathatónak számítottak, a lehetséges értelmezés körén eleve kívül estek.

Rilke költészetében az átválthatóság különböző variánsai más vonatkozásokban is átjárnak egymásba, s ekképpen az egyensúlyérzetnek egy másfajta, a korábbiaktól eltérő típusa alakul ki: így például a tárgyban láthatóvá váló ember és az emberben láthatóvá váló tárgy egyszerre *kérdezett* és *kérdező* is. A tárgyversek (Dinggedichte) és az objektív líra (Dingdichtung) mint elnevezés az értelmezés során azért vihet sokszor tévútra, mert a szó hagyományos tartalma éppen a statikusság dominanciájára utal. Holott ez a statikusság Rilke költészetében mindig valamely processzualitás részét képezi, határai feloldódnak abban. Rilke verseiben még a legstatikusabb tárgyakkal, épületekkel is mozgó gesztusai vannak, olyan intenzív belső élete, amely mintha a szokványosan *emberinek tudott* benső életeknek is fölébe nőne. Rilke oly módon képes összevonni a különböző létrétegeket, hogy kérdéssé válik még az is, hogy tulajdonképpen melyik a metaforája vagy helyettesítője a másiknak. Ezt pedig különböző nyelvi technikák kidolgozásával és alkalmazásával éri el. Így például azzal, hogy a verbalitásnak a korábbiaknál nagyobb jelentőséget tulajdonít, a költői képen belül a leíró elemeket *mozgósítja*, s ezáltal részben csökkenti a külső adaléktörténetek jelentőségét is. Az igék jelentős részét viszont Partizip Präsens-ben használja, s ily módon Swales¹⁴ szerint az eseményekkel, a processzualitással együtt azonnal felvonultatja a kontinuitást is, éppúgy, ahogy a víz látványa felmutatja a víz ciklikus körforgásának lehetséges stációit is. A víz azonban nem csupán átmege ezeken a stációkon, hanem mindegyikben *teljesnek* érzi magát, mindegyikben otthon is van egyúttal, sem érkezéskor, sem induláskor nem érez „honvágyat”. A határátlépés nem fájdalmas, hanem természetes; maga az átmenet válik keretek közé fogva megállapodottsággá. A tárgy átmenet-autenticitása tökéletesebbnek tűnik az emberénél abból a szempontból, hogy a tárgy az átmenetekkel együtt úgy őrzi meg a maga integritását, hogy a változásokról mintegy leválasztódik a fájdalom és a keserűség érzése. Az embernél viszont az átmenet egyúttal a fájdalom processzualitása is,¹⁵ mert az ember tudatában van az időiség egy olyasfajta sajátosságának, tudniillik az irreverzibilitásnak, ami a tárgy számára nem tudatosodik. Az újfajta, rövidre zártabb, a kép eseményterével körülhatárolt történetiség mintha öntudatlanul

¹⁴ Martin Swales: *Zwischen Moderne und Postmoderne? Überlegungen zu Rilkes (sogenannten) Dinggedichten*. In: Rilke und die Moderne. id. kiad. 161.

¹⁵ A fájdalomnak az organikushoz való kötöttségéről, illetve az ebből való kilépés lehetőségéről beszél a kortárs Wilhelm Bölsche is *Aus der Schnee-grube* című művében, amely első ízben 1903-ban jelent meg. (...) az organikuson túlra lépve nem jut uralomhoz az, amit 'fájdalomnak' nevezünk. Avagy panaszkodniuk kell-e az ércrészcseknek amiatt, hogy korábbi gravitációs helyzetük megváltozott? S ezen a módon egész Tejutak éghetnek el, akár csak az izzó szénporfelhő – mégis, ebben az átalakulásban soha nincs ott a fájdalom.” Idézi Helmut Lethen *Die „kristallisierte Zeit“* c. művében. In: *Die sterbende Zeit*, Darmstadt-Neuwied, 1987. 83–99.

ettől a fájdalomtörténettől is meg akarná szabadítani az embert. Minél kevésbé feszesek és élesek a határok, minél inkább tárgytörténet az embertörténet, valamint tárgy-idő az emberidő, annál inkább elmondható az, hogy minden szűkülés más értelemben tágulás is egyúttal, másrészt minden elhajlás önmagunktól ciklikus körívet leíró visszaterés is.

Rilke nemcsak modern, amikor kialakítja a maga szemléleti és ábrázolási technikáját, hanem Cézanne-hoz hasonlóan egy lépéssel már túl is van a kortársi modernitáson. Az európai kultúra modernitása a XX. század elején a kor válsághangulatát jeleníti meg, amely megkérdőjelezi ugyan a szubsztancialitást, de csak korlátozottan, hiszen ezt a még lehetséges, a maradék szubsztancialitás nevében teszi. Felfedez ugyanis egy újfajta szubsztancialitást, mégpedig azt, hogy miképp lehet a funkcionalitást szubsztanciának megtenni. Ez lehetőséget ad arra, hogy a világot új szempontok alapján újraértelmezzék, de úgy, hogy az az idő tájt elfogadott és általánosan elismert értelmezési technikát, az elbeszélő jelleget, a külsődleges szempontot követő történeti kiegészítést, hozzátételt mindez ne rendítse meg. A versek esetében azonban a funkcionalitás, illetve az erre való rákérdezés nagyon sikamlós terep lehet. A költészetet nemhogy távolítaná a már akkoriban is többek, így például Rilke által is megsokallt túlértelmezéstől¹⁶, hanem még inkább kiszolgáltatja annak. Rilke úgy vélte, döntenie kell arról, hogy a költő számára mi jelenti azt a valóságot, amelyben a költő önmagát láttathatja, ugyanakkor az általa felmutatott valóságot döntően az általa értelmezett módon őrizheti meg még akkor is, ha személyes élete lezárult, s nincs módja arra, hogy vitatkozzon a műalkotás értelmét felfejteni kívánó értelmezésekkel.¹⁷ Ha viszont a felvonultatott képbe szervesen beleépül maga az értelmező elem, az értelmező tekintet is, és a kép annyit mond, amennyit minden külsődleges hozzátétel nélkül mond, akkor a tudományos és politikai aktualizálások, kommentárok nem erőszakolhatják meg a vers világát. A vers már születése pillanatában egyszerre pillanatnyi és örök is. A vers valósága tehát akkor a legvalóságosabb, ha bevallottan átlényegített, átesztétizált valóság. A legteljesebb vonatkozás a valóságra az, ha olyan otthonok teremődnek a versben mind az ember-tárgyak, mind a tárgy-emberek számára, amelyek a létmód – az átmenetek során megállapodott létmódok – ama fázisait jelentik, amikor a feltűnőben

¹⁶ Rilke félt attól, hogy műveit külsődleges szempontok alapján átértelmezik, így kiölik verseiből az életet, ezért ennek a legkülönbözőbb módokon igyekezett elejét venni. Időnként szándékosan összekuszálta például a hatástörténeti szálakat. Az igazán meghatározó hatásokat olykor halványította; más, kevésbé jelentős hatásokról viszont mint átütő erejű hatásokról beszélt. Rilke másrészt úgy érezte, hogy a korabeli műértelmezők túlságosan érzéketlenek, illetve szélsőségeket képviselő formákban, a mű-valóságtól elszakadva interpretálnak, vagy a tudomány szikár fogalmi vázába akarják belepréselni azt, ami eleven, vagy pedig a subjektivitás olyan önkényét alkalmazzák, amely kiszolgáltatja a műalkotást akár a politikai aktualizálásnak is. Ezt őt kétségbeeséssel töltötte el, ettől a maga műveit menekíteni igyekezett.

¹⁷ Hasonló gondolatokról töpreng a 20. századi gondolkodók közül Jean-Paul Sartre, Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset, de a műalkotás lehetséges utóéletével kapcsolatban ők már ellenkező előjelű végkövetkeztetéseket vonnak le, mint Rilke. Az átértelmezést, a műalkotás önálló élet- és térnyerését elkerülhetetlennek tartják. Vö. ezzel kapcsolatban Csejtei Dezső *Filozófiai metszetek a halálról. A halál metamorfózisai a 19. és 20. századi élet- és egzisztenciál-filozófiákban* c. művének vonatkozó fejezeteit. Pallas Stúdió/Attraktor. Budapest: 2002. 300–330; 380–438. 439–450.

(a jelenben) ott az eltűnő és a megjövő is. Vagyis a közvetlen jelenre ráakódik az a művészi félre- és odébbmozdulás, mely a pillanattól örökkévalót csinál abban az értelemben is, hogy az értelemadás teljességét nem a későbbi korok interpretátoraitól reméli.

Az átesztétizálás azonban nem kizárólag a műalkotás megformálása során jelentkezik, hanem már azt megelőzően is, mégpedig olyan értelemben, hogy Rilke – s erre ő a Baudelaire–Rodin viszonyt elemezve jön rá – „valóságos” forrásnyagnak nem kizárólag a művész által megélt faktuális világot tekinti, hanem azt a módot is, ahogy a művész megéli és magáénak tekinti a *mások* által megélt és átesztétizált valóságot. A fiatal Rodin számára nagyon sokat jelentettek Baudelaire versei, akinek fikatív módon közölt élményei, tapasztalatai Rodint saját bevallása szerint hozzásegítették ahhoz, hogy saját múltját is értelmezni tudja. A művészi alkotótevékenység során Rilke szerint Rodin nem különítette el egymástól azt, amit személyesen megélt, illetve azt, amit olvasott, amit esztétikailag tapasztalt meg. Az előzetes forrásnyagnak ez a formája viszont nem hozta magával azt, hogy Rodin előzetes esztétikai intenciók alapján formálta volna meg szobrait. Ő az alkotás során mindig átengedte magát a kéz és a szem vonzalmainak, a pillanatban feltárulónak. Ez másrészt korántsem jelenti azt, hogy Rodin csak a modell jelenlétében tudott volna alkotni, hiszen Rodin a benyomásokat emlékezeti benyomásokként is őrizte. Ennyiben Adrian Stevens¹⁸ szerint a francia szobrász művészete nem mimetikus volt, hanem sokkal inkább *emlékezet-művészet*. S az emlékezet, tehetjük hozzá Stevens megállapításához, talán azért lett fontosabb az utánzásnál, mert Rodin a maga szobraiba úgy és akkor tudta belevinni a mozgást, az elmozdulást is, amikor az elmozdulásokat átlendítette egy másféle tapasztalaton is, így például az idő útjain. Ezek az utakon találkoznak egymással a különböző életmomentumok, hogy a műalkotásban aztán szerves egységet hozzanak létre. Az emlékezet nagy keverője teszi lehetővé azt, hogy látottá váljanak olyan benyomások, amelyek korábban anonim módon ültek meg bennünk, illetve hogy ilyen vagy olyan módon átrendeződjenek azok az arányok, amelyek az első pillantás során rögződtek. Az alkotás, Rilke szerint, anonim módon is zajlik bennünk, de ez az anonimitás nem jelenti azt, hogy mindez nélkülünk menne végbe. Az alkotás során külsővé válik valami benső, a látott telítődik a gondolkodással és a fantáziával, s megszületik az, ami nem pusztán másolata a látottnak, hanem már egy bensőleg megteremtett, új valóság. Ez, annak ellenére, hogy a művész bensőjéből szakad ki, még a művész számára is idegennek és újszerűnek tetszhet, hiszen ez nem valami logikailag végigvitt projektumnak az utólagos realizálása, hanem minden egyes írott sorral fokozatosan, de előre nem tudottan bomlik ki valami, ami viszont – utólag visszaolvasva – már a legszerveesebben együvé tartozónak tűnik. Rilke úgy véli, hogy a műalkotás mindig tartalmazza az imagináriust is; a közőségnek felkínált tárgy sohasem a tárgy maga, hanem ez egy olyan tárgy, dolog, amelynek megvan a maga külön imaginárius léte és időisége. Amikor például Rilke a flamingóról beszél, akkor a flamingót átranzponálja a természetfölöttibe, s egy olyan igéző, csábító madárrá változtatja, amely feltöltődik Fragonard képeinek esztétikai valóságával is. A flamingók vonzó rózsaszínűsége ugyanis Rilkét Fragonard egyik képének álmából éppen felébredő nőalakjára emlékezteti. Rilke olyan leírást ad a flamingókról, amely, ha letakarnánk a témamegjelölést, nem biztos, hogy egyértelműen meggyőzne bennünket arról, hogy az, amit a képek sorjázása során látunk, valóban azonos

¹⁸ Adrian Stevens: *La sensation du neuf: Rilke, Baudelaire und die Kunstauffassung der Moderne*. In: *Rilke und die Moderne*, Iudicium Verlag, München: 2000. 228.

a flamingókkal. A flamingók a költemény terében és testében nem a természettörvényeknek engedelmeskednek, hanem annak az imagináriusnak, amely nem egyfajta meghosszabbítása az empirikusnak, hanem annak művészi, *önlétre* szert tevő megalkotása. Mégis, tulajdonképpen ez az imaginárius kép a legteljesebb és legesztétikaibb visszaadása annak, amit a flamingó valósága jelent: a csábítást és az elcsábítatást, az eltérülést valami felé, amiben a vágy és a fantázia domináns szerepet játszik.

A hétköznapiság a szépirodalom területén, s ezt tudatosítják Rilke esztétikai meglátásai, elgondolásai is, nem azonos a konvencionális tartalmakkal és vonatkozásokkal, sőt gyakorta éppen az attól való szükségszerű eltávolodást kell hogy jelentse, vagyis a hétköznapiság olyan területeinek és tárgyainak a felfedezését, amelyek korábban, talán éppen azért, mert túlságosan szem előtt voltak, túl primitívnek, egyszerűnek tűntek ahhoz, hogy kérdéseket tegyenek fel velük kapcsolatban, illetve hogy a művészet szintjére emeljék őket. Korábban, ha a művész körülnézett, akkor a tradicionális, konvencionális viszonyulásmódot követve gyakorta mintegy átnézett ezeken a tárgyakon és viszonyulásokon. S ennyiben, ezzel az előítéletként rögződő szelekcióval tulajdonképpen akkor is megmászotta a valóságot, amikor ez nem is tudatosodott benne, amikor meghirdetett művészi elvként a mimézis szolgált. A hétköznapiság megjelenítése sem nélkülözheti a fantáziát, sőt éppen ennek megjelenítéséhez kell kiváltképp fantáziadús lelemény: úgy szűrni át a hétköznapi elemet a fantázián, hogy az elének állítva a hétköznapiság legautentikusabb formájának tűnjön. Az emlékezet és a fantázia funkcióját vizsgálva Baudelaire például arra a megállapításra jut, hogy meghatározóbb bennük a közös, mint az eltérő elem. Mindkettő szétszedi, szétszereli a valóságot, aztán pedig új viszonylatokba illeszti, új szintézist teremt, izgatóbb kombinációkat. Az imagináriusba való szétfröccsenés ugyanakkor mindig magában hordja annak lehetőségét is, hogy váratlan, külön valóságdarabokban előzetesen nem létező fantáziaképződmények, asszociációk, viszonyrendszerek jönnek létre.

A valóság túlnyomórészt mimetikus ábrázolásától való lassú eltávolodás első markáns jegyeit már a 18. század végén, 19. század elején felfedezhetjük a romantikus irodalom egyes íróinál és költőinél, akik új ábrázolástechnikájuk kidolgozásakor új orientációs pontokat keresnek. Ennek során az újítók időnként már meg-megtörik azt a hosszú múltra visszatekintő kapcsolatot is, amely az irodalmat az „anekdotázó” festészethez köti. Ők a mozgás megjelenítésének szervezesebb, vagyis nem külső interpretációval kiegészített, külső történeti folyamsorra utaló megjelenítését keresik, hanem azt, amikor a mozgás teljessége már az ábrázolt képen belül adott. Ennek előképét más művészeti ágakban fedezik fel, így például egyesek a zenében, mások az építészetben. Ezzel együtt észreveszik azt is, hogy a zene és az építészet is szerves kapcsolatban van egymással abban a vonatkozásban, hogy a zene a *mozgás* legtisztább, az anyagtól leginkább eloldozott formája, az építészet viszont mintha maga *megdermedt zene* volna, melyben a statikusságból feltörő zene már a maga összhatásában, vagyis a mozgás statikájában kerül elének.

A zene és az építészet hatásvilágától Rilke sem marad érintetlen. Közreműködő hatás ez már az *Új versek* megírása idején, majd felerősödik Rilke ama korszakában, amikor behatóan foglalkozik Paul Valéry költészetével. Nem véletlen egybeesés az sem, hogy mindkettőjük közös szimbolikus figurája: Orpheusz. A zene újszerű értelmezési köréből nem lehet kivonni azokat a hatásokat sem, amelyek Nietzsche-nek *A tragédia születése* című művével kerültek be a köztudatba. Rilke költészetében emellett viszonylag gyakoriak az építészet területéről származó metaforák is. Rilke tehát több irányban

keres, kutat, a meghatározó hatások azonban mégis inkább a szobrászat, a cézanne-i festészet, a szépirodalom, valamint a filozófia felől érik. Ennek természetesen megvan a maga oka. Rilke a modernitás szellemének megfelelően fontosnak tartotta az eredetiséget. Ha csak a zene és az építészet felé fordult volna, akkor könnyen kialakulhatott volna az a képzet, hogy csak azt végezte be, amit a romantikusok már elkezdtek. Másrészt viszont, ha az impresszionista festészetből csak azt vitte volna át az irodalom közegebe (folttechnika, pillanatnyi benyomások ábrázolása, különböző idősávok egymás utáni láttatása stb.), ami akkor már elfogadottnak számított, akkor ismét csak utánzó-nak érezhette volna magát. Ezért Rilkének egy olyan momentumot kellett észrevennie s önmagában azután tovább érlelnie, ami akkoriban még a festészet területén is csak sporadikusan létezett. Ebben segített neki Cézanne festészete: a fantázia-tér, a visszatérő, a pillanatnyiságot és a teljességet egyszerre képviselő, 'időt befutó' képelemek, a kép önértelmezése, az objektum és a szubjektum létének egyidejű láttatása a megosztottság határainak feloldásával, illetve e kettő sajátos, egymást átszínező, átjáró léte.

Arra, hogy a mozgást hogyan lehet végigvezetni magán a képen belül, hogyan lehet eljutni az elrejtettségtől a megjelenésig, a feltárlásig, az egyik legszembeesőbb példa Rilke *Kék hortenzia* című verse. A cím érdekes abból a szempontból is, hogy a romantika sokat idézett, jelképes virága is a kék virág volt. Ez a kék virág itt azonban már új funkciót tölt be: a hortenzia az a szubsztancia, amely a maga statikusságában már csak a címben van jelen. Ez az, ami felülről összefog. A versben magában a színek leoldódnak a hordozó közegről, új szubsztanciát nyernek (*das Blaue, das Grüne*), ugyanekkor ebből az új létből, ebből az új megállapodottságból azonnal ki is lépnek. A színek kapcsolatot létesítenek egymással, megmozdulnak egymás felé, a kék virág átalakul a színek belső *mozgástörténetévé*. Ugyanakkor változik a színtónusok erőssége is, ill. hol a kék villan fel, s tűnik el a zöld, hol pedig fordítva. Ha rekvizitumként nem lenne ott a 'kék hortenzia' kifejezés mint magyarázó elem, akkor éppúgy, mint a flamingók esetében, nehéz lenne a külső valósághoz való egyértelmű hozzárendelés¹⁹.

Ez a technika, illetve annak még érettebb megjelenési formája eltér a korabeli francia költészet szimbolizmusától is. A szakirodalomban ennek kapcsán többen *figurális*

¹⁹ Wolfgang Müller túlságosan rigorózan kéri számon Käthe Hamburgertől a husserli fenomenológiát, illetve annak általa vallott értelmezését, amikor Käthe Hamburger többek között a *Kék hortenzia* című verset választja ki annak illusztrálására, hogy a fenomenológia látásmódja miképp érvényesül Rilke költészetében. A letisztult formát W. Müller azonosítja a mindenféle (nemcsak a tapasztalati) viszonylatrendszerből való kilépéssel, így a kék, illetve a zöld szín viszonyító értelmezése a versben szerinte kizárja azt, hogy itt fenomenológiai látásmódról beszéljünk. Nem számol azzal, hogy a dolog, a jelenség felmutatásának ideális módja Rilke számára annak nem hagyományos értelemben vett statikusságában, hanem éppen a viszonyrendszerben és viszonyrendszerből összefutó statikusságban van. A dolgok mozgásba való szétlendítése eszköze lehet az értelmező, az egységet a mozgásokból *összeszikkasztató látásnak*. A jelenség reális létének, tapasztalati háttérének zárójelzése nem azonos a mindenfajta viszonyrendszerből való kilépéssel, hiszen a valósághoz való viszonyításon kívül – és a műalkotás esetében éppen ennek lesz kiemelt jelentősége – másfajta viszonyítások is lehetségesek a tudati világban, illetve a műalkotás világában. Vö. Wolfgang G. Müller: *Rilke, Husserl und die Dinglyrik der Moderne*. In: *Rilke und die Weltliteratur*, Artemiss&Winkler Verlag, Zürich, Düsseldorf: 1999. 214–236.



módon megformált versekről beszélnek.²⁰ A figurális megformáláson azt értik, hogy mintegy felbillennek a korábbi valósághangsúlyok: a költő nem a tapasztalati világ törvényeit, tárgyait képezi le valóság-hű módon, hanem a maga absztrakt világának, benső valóságának jelenségeiről beszél. A megjelenítés törvényszerűségei ekképpen egy olyan rendet és viszonylatrendszert képviselnek, amelynek saját erezte és saját mozgáshálója van. Ennek nyomán szerveződik meg a versben is az a sajátos rend és világ, amely nem azonos a fizikai szem számára feltáruló világgal. Az ábrázolt dologban *beismerten* benne van a dologhoz odaforduló szemlélő szelekciós és metszésmunkája, rendező tevékenysége, legbensőbb valósága. A költő új világot teremt, belső történések húz elő magából, s ezen mintegy átmossa a mindenkoron látottakat. Ily módon igyekszik aztán a látott dolog számára megtalálni azt az egyetlen kifejezést, amely a látott dolog létét az éppen látott fizikai látványnál is pontosabban és teljesebben hozza elének. Ugyanakkor a külső dolgokhoz, magyarázóelvekhez való egyértelmű hozzárendelést vagy egyáltalán bármiféle hozzárendelést ez a fajta költészet még kevésbé segíti elő, mint az akkor modern irodalmi áramlatnak számító szimbolizmus. Itt a mozgás még inkább mozgássá lesz, a valóság még jobban szétszerelődik, hogy aztán új konstellációkban álljon elő.

Az pedig, hogy Rilke költészetében mindez ilyen kiemelt hangsúlyt kap, természetesen nem függetleníthető az adott korszaktól sem, amelynek mind meghatározóbb létezte lett a felgyorsuló, mindent magába szívó *mozgás* érzékelése. Másrészt a jelzett történeti kor másik alapvonása a technicizálódó jelleg előtérbe kerülése, melynek során mind kitüntetettebb szerepe lesz a gépiesülésnek, illetve a gyártási folyamatok apró mozzanatainak. A régi értelemben vett állandóság egyre mállelkonyabb lesz. Amíg korábban az alapkérdés a világgal kapcsolatban a „Mi?” volt, addig a XX. század elején már sokkal meghatározóbb lesz a „Hogyan?” kérdése. Amíg korábban a „Honnan hová?” kérdése többnyire hosszú távú folyamatokat fogott át, s így szervesült hozzá a „Mi végre?” kérdése is, addig a jelzett időszakban már legalább akkora jelentősége volt a mozaiklapocskákká összezsugorodott folyamatoknak és történéseknek, amelyekből sokféle kombinációt lehet előállítani. Ilyen módon a valóság megjelenítése sem lehetett alapvetően más, mint amilyenek a valóságot mozgásban tartó folyamatok voltak. Ugyanakkor Rilke számára ijesztő volt annak megtapasztalása is, hogy „azt, amit én megalkottam”, mások pillanatok alatt mássá rakják össze. Rilke tehát annyiban előfutára a következő korézésnek és korhangulatnak – s részben ezért lehetett az egzisztenciálfilozófiák egyik, különösképpen Heidegger által sokat emlegetett ősatya –, amennyiben Rilke megteremtette azt az újat, amellyel saját korát a legadekvátábban tudta megközelíteni és leírni; ugyanakkor képes volt eltávolodni is ettől a kortól, kilépni belőle, s észrevenni azt a végpontot, ahová az általa látott és érzékelt folyamat konkludálni fog. A határolás, a határtúllépés, illetve az a világ, amely önmagából csak a kavargást engedni látni, valamiképp mindig a *szakadék szélén táncolás* érzetéhez juttatja

²⁰ Így például többek között Winfried Eckel: *Musik, Architektur, Tanz. Zur Konzeption nicht-mimetischer Kunst bei Rilke und Valéry*. In: *Rilke und die Weltliteratur*. id. kiad. 240. „Rilke és Valéry egy olyasfajta költészet koncepcióját fejt ki, amelyik leoldódik a mimézisről, az adottat a költészet saját törvényszerűségei szerint transzformálja, (...) mindketten a figurális meghatározottságú költemény típusát alakítják ki. (...) A leírt túlnyomórészt a leírás során konstituálódik. A megfeleltetés nem a 'meglévő' prezentációjára törekszik, hanem arra, hogy azt vezesse elő, ami a képzeletben és a gondolatban adott.”

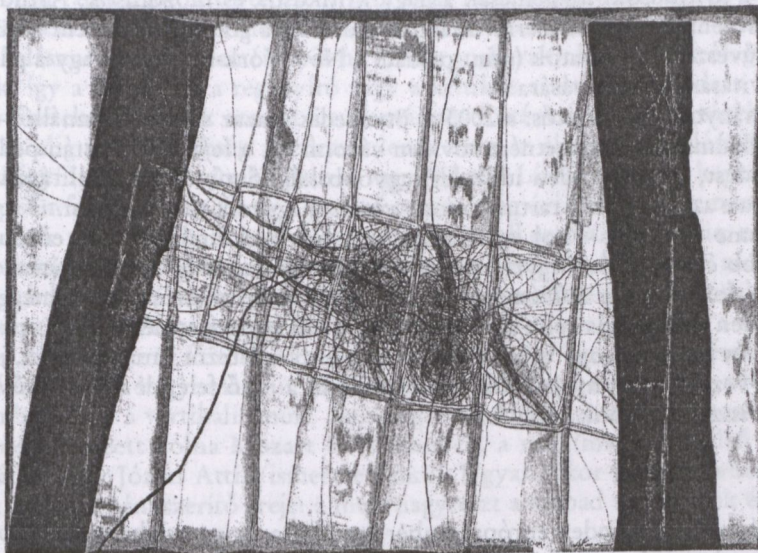
el az embereket. A költő sajátos benső világának része az is, hogy nemcsak megsejteni képes előre folyamatokat, hanem képes egyúttal annak minden súlyát is magára venni. Ebből törhet elő azután az a vágy, amely Rilke költészetére olyannyira jellemző. Az egyensúly megeremítésének és fenntartásának vágya²¹, amely azonban már nem azonos a régi értelemben vett statikus egyensúllyal. Ez az egyensúly kontrasztokon táncol, mozog, ingázik. Ha kell, énekel, ha kell, hallgat. Minden pólus mellett ott az ellenpólus, az ív kettejük között a mindenkori mozgás. Ha a pólusok nem lennének vagy megszűnnének, akkor lehetetlenné válna maga a mozgás és a mozgás láttatása is. Ha eltűnik a Névtelen, akkor nincs értelme a nevesítő tevékenységnek. Ha a lármából nem bújki ki időnként a csend, akkor értelmét veszti a hang is.

A felaprózódás másrészt jellegzetes tünete a funkcionalitásnak, amely az adott történeti korban egyre meghatározóbbá válik. A funkció egyrészt végtelen sor abban a vonatkozásban, hogy különböző elemekből újra és újra ugyanúgy előállítható, létre hívható. Másrészt viszont tökéletes kifejezője az *átmenetiségnek*. A funkció nincs önmagában, létét mindig csak valami máshoz tapadva realizálja. Ennélfogva az, ami előtérbe kerül, a legkevésbé tudósít a dolgok teljes létéről, annak csak egy-egy oldalát képes felvillantani. S mivel a funkció az, ami egyre inkább lényegivé válik, ezért, úgy tűnik, mind fokozottabb mértékben elhanyagolható az a kérdés, ami a hozzátapadó dologra vonatkozik. Az átmenetire vonatkozó kérdés viszont eleve csak *átmeneti* válaszokat szülhet, tehát tulajdonképpen megfosztja a művészetet a teljesség azon érzetétől, amely a művészeteknek korábban mindig sajátja volt, s amelyet többek között Schopenhauer a művészet és a tudomány összehasonlító elemzése során oly nagyra értékelt. A szelvényezettség mind az alkotás, mind a műértés terén tehát akkor kerülhet elő, s a maga mély ösztöneivel Rilke erre érzett rá, ha a művész maga is erősebb hangsúlyt ad annak, hogy teljes világot alkotott, hogy mindazt belefoglalta a versébe, amit csak belefoglalhatott: a térbe belekapcsolta az időt, a mozdulatlanból kifordította a mozgást, a mozgást viszont újra valamely statikusnak tűnő állomásra, cél felé irányította, a repedés nélküliből kihántotta a törést, a töredéket még a versen belül egészzé szervesítette.²² Felépítette tehát maga is azt, amit ember és világ építhet, akár sosem volt valóságot is teremtve, s a maga értelmező tekintetével körbe is járta ezt az épületet. A vers valósá-

²¹ Heidegger hasonló gondolatokról ír később *Grundprobleme der Phänomenologie* c. művében: „Maga az élet nyugtalansága (Unruhe) keres nyugalmat, és csak akkor talál rá, ha az önmagavilág (Selbstwelt) magát a nyugalomlelés eleven viszonyába helyezi.” Fordította és idézi Bacsó Béla. In: „Mert nem mi tudunk:...” *Filozófiai és művészetelméleti írások*. Kijarat Kiadó, Budapest: 1999. 105. Heidegger idézett gondolatsorát interpretálva Bacsó Béla még kiemeli, hogy „Az önmaga-világ, amelyet a faktikus világ szélsőségesen képes érinteni, önmaga tanúsítására hívja az embert, vagyis hogy úgy értse önmagát, mint ami így van.” Id. mű 106.

²² Vö. ezzel kapcsolatban Pór Péter gondolatait Rilke *Archaikus Apolló-torzó* című verséről: „... a szöveg egy szobrot ír le, vagyis egy szó-szobrot alkot, és minden szó-vonala és szó-helye a hiányzó fej, illetve a hiányzó nemiszerv felé irányul. Az alkotás végül a töredék (paradox) tökéletességében teljesedik be, ezért fontos, hogy tökéletes rímei: *Bug – Drehen – gehen – trug – kurz – Sturz* anagrammatikusan a „Bruch” (törés) szót rejtik, míg aztán az addig különösen könnyen ívelő szintaxis az utolsó tercinában brutálisan megtörik – és a szöveg épp a törés helyén mondja ki a műalkotás univerzális érvényét, azt, hogy mindenki, aki csak kapcsolatba kerül vele, az ő törvénye szerint fog élni: a világ poétikai vagy semmilyen.” In: *Az orfikus alakzat. Rilke Új versek című kötetének poétikájáról*. Balassi Kiadó, Budapest: 2002. 177.

gát ő – saját keserű tapasztalatai okán – nem akarta olyan csonka valóságnak meghagyni, amely alárendelődhet *akármilyen* külső szempontnak, látószögnek. Rilke esztétikai valósága – szándékai szerint – már olyan „értelmező látáson” felnövekvő műalkotás, amelynek világa eltűnne, elveszne akkor, ha az önkényes módon kiegészülne bármely más értelmező látás fizikai vagy imaginárius élménytapsztatatával. Ha valaki teljes, öntörvényű világot alkot, s tulajdonképpen ez az imaginárius versvilág egyik legfőbb rendeltetése, az akarhatja azt is, hogy az ő tekintetének értelmező látása őrződjön meg a vers terében, hiszen minden imaginárius világ a maga teljességében egyúttal a legszemélyesebb világ is. Az ezen elvek szerinti alkotás másrészt mintha egyfajta kétségbeesett, olykor talán túlzó, máskor egészen a szélsőségekig elmenő kísérlet lenne arra, hogy a felpörgő s gyorsaságában minden meglévő könyörtelenül korrodáló világban legalább a művészetet megmentse attól a kényszerű haláltól²³, amelyet más és más okokra rámutatva, Hegel és Nietzsche is megjövendölt. S Cézanne festészete, ill. Cézanne műinterpretálása Rilket éppen ebben erősítette meg.



²³ Rilke, bár tevékeny részt vállalt a korabeli tradicionális esztétika lebontásában, egy ponton megállt. A műalkotás önálló létét, abban az értelemben, hogy annak lényegi mondanivalója az idők folyamán változhat, illetve annak lehetőségét, hogy a műalkotás legteljesebb üzenete kezdetben nincs jelen, hanem az a meg-megújuló műértelmezések során fokozatosan tűnik fel, bomlik ki, elutasította. A műalkotás egyszerre közvetíti szerinte a pillanatnyit és a lényegit, amit az új „ránézések” legfeljebb csak újólag konkretizálhatnak.