

BARTÓK IMRE

Rilke angyalai

Az égre vetett pillantás alkalmával többé nem az a kérdés, hogy vannak-e angyalok, hanem az, hogy *kinek* kellenek. *Ki az a sajátos teremtmény, akinek arcát „világűrrel teli szél / perzseli” (Első elégia, 233.), és akinek szüksége van az angyalra, akinek még úgy is szüksége van egy megszólítható „túl-nanra”, hogy szavára nem érkezik válasz? Ezen antropológiai kérdésfelvetés áll a Duinói elégia nyitányának középpontjában, hogy e kérdésből kiindulva az ember alakját végső soron mint hiányt rajzolja körbe. Az „itt” ugyanis abban a pillanatban a lényegi hiány helyeként lepleződik le, amikor minden erejével a „túl-nan” felé kiált: „Hogyha kiáltanék, ki hallana engem / az angyalok rendjéből?” Ezzel a kiáltással veszi erőteljes kezdetét az Első elégia, amely hallatlan erejét a szinte ad absurdumig fokozott kondicionalitásból meríti; kevés olyan meghatározó költői művet találunk, amely ilyen látványosan meghatározó elvévé avatja a *coniunctivust*. A német eredeti első két szava kérdőszó: „Wer, wenn...”, utána pedig az igék szokatlan módon többszörösen feltételes elrendezésben jelennek meg: „Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen.” Némileg szándékolt anakronizmussal azt mondhatnánk, hogy itt az ember az a rejtélyes, üres, meghatározhatatlan és megközelíthetetlen *közép*, amely körül az *Elégia* „egyetlen tiszta tény számára született” világtére forog (Negyedik elégia, 253.).*

A felütés tehát bizonyos értelemben véve már rögtön tragédiát sejtet: kifejezi a megszólítottat (az angyalt) illető kétséget, és ugyanakkor a megszólalót (az embert) is problematizálja. Ennek megfele-

A szöveg 2010 tavaszán a L'Harmattan kiadó gondozásában megjelenő *Rilke. Ornamentika és halál* című könyv második fejezetének erősen rövidített változata. A hivatkozások a Lyra Mundi-sorozat Rilke-kötetére vonatkoznak (Európa, Budapest, 1983).

lően az életmű kezdeteit és számtalan különböző állomását meghatározó ornamentika itt már nem lelhető fel. Sokan és joggal állapították meg, köztük maga a szerző is, hogy Rilke angyalainak nincs köztük többé a Biblia angyalaihoz. Ez azonban nem jelenti, hogy Rilke maga ne húzna hasznát a megrendült örökséggel szemben kiütkező ellentétekből.

Guardini a versciklusnak szentelt nagyszabású elemzésében az *Első elégiát* bevezető kiáltást egy „leküzdendő ellenállás tapasztalatából” eredezteti. Ha azonban a verset, illetve a versciklust Rilke benső fejlődéstörténetének összefüggésében (is) igyekszünk értelmezni, akkor kézenfekvőbb egy olyan elemi igényről beszélnünk, amely a rilkei „Dinggedicht” benső felbomlásából fakad. Többé nem a transzfiguráció, az elkülönítés és a dolgoknak a világ mindenkori új középpontjaiként való láthatóvá tévése – az átváltoztatás – alkotja e költészet tematikus súlypontját.

A megközelíthetetlen, ámde mégis „megtartó középre” vonatkozó költői kérdésre most az angyal felel; „Mert csupa hozzád / vivő út a kiáltásom” (*Hetedik elégia*, 263.). Az angyal mégis bizonytalan vonatkoztatási pont, amely felé nem pusztán a kiáltás szól, hanem a következő kérdés is: „bíránk-e mi nélkülük élni?” (236.) Rilke meghatározó és alapvető kérdése nem normatív, nem a sikerült életre vonatkozik, hanem ugyanezt a problémát mintegy transzcendentális perspektívából közelíti meg, és egyáltalán az élet mindenkori mikéntjéről és lehetőségfeltételeiről beszél. A kérdés azt sugallja, hogy az élet középpontja önmagán kívül van. Arra a „túlannra” utal, amely Rilkénél mindvégig meghatározó marad. A kérdésben egy állítás rejlik: az ember nem elegendő önmagának.

Az angyalok – ebben az állatra hasonlítanak – az *egység* teremtményei, akik nem végzik el a „metsző különbségtévést”. Talán egységességükből adódóan nem tudnak párbeszédbe lépni az emberrel. Az angyalok hallgatnak, márpedig csendjük még az Istenéhez képest is megütköztető. Istenhez eleve nem a válasz reményében szólunk, viszonyunk – ahogyan Rilke arról egy levelében szól – a kölcsönös csend megállapodásában fogant: „Mostantól nem fogod többé hallani, hogy megnevezném őt. Egy leírhatatlan diszkrécio van köztünk, és ahol egykor közelség és érintkezés volt, ott most új távolságok születnek.” Az angyalokkal kapcsolatban azonban éppen a hallgatás áttörésére vonatkozó remény jelenti a kiindulópontot: „Hogyha kiáltanék, ki hallana engem / az angyalok rendjéből?” A sor egy kétséget és egy reményt fogalmaz meg. A kétely a kérdőjellel és a többszörös *coniunctivusszal* igazolja önmagát, és mielőtt válaszra lelne, rögvést beszűnteti magát mint párbeszédet, és megválaszolhatatlan kérdéssé stilizálja önmagát. Lehetséges, hogy Rilke minden tetszetőssége ellenére valójában ezoterikus szerző, aki a lényegét, akárcsak hallgatóg angyalai, magának tartja meg? Hogy költészetének döntő része pusztán annak álcája, hogy mindazt valójában megtartja magának – „visszahömpölygeti önarcába” –, amit pedig tehetsége alapján elmondani hívatott? Az életmű tanulmányozása mindenesetre nem véletlenül adhat okot efféle gyanakvásra.

Az *Elégiák* tagolásában már ott van valami abból a töredezettségből, amely később elválaszthatatlanul jelen lesz az európai líra számtalan áramlatában; igaz, Rilkenél mindezt kiegészítik az *Orpheusz-szonettek* továbbra is jól kerekített, megművelt darabjai, amelyeket az *Elégiákkal* szervesen összetartozó ciklusként koncipiált. A kettő közelsége nem véletlen: a formai zártság mint eszmény, amely meghatározza az ornamentikus elvet, végső soron illuzórikusnak bizonyul, olyasminek, amelynek szövete mindig felhasad valahol. Éppen a lekerekített formából, a zártságból adódó Szép az, amely széttöri a zártságot: „Mert hisz a Szép nem más, / mint az iszonyu kezdete” (233.). A zárt forma ebből a tapasztalatból eredően radikálisan nyitottabb és érzékenyebb mindarra, ami túl van rajta, mint bármilyen fragmentum.

Éppen ez, a zártság hamis és mégis a valóságnál is valóságosabb illúziója jelenti azt a problémát, amelyhez az angyal vihet közelebb. Az angyal egyszerre a nyitott égi világ teremtménye, transzparens jelentéshordozó, maga a hordozott jelentés (a fénylő arc), ugyanakkor, követként, küldője és fogadója híján tartalmától megfosztott, tiszta forma. Ezek az angyalok, nevüket megőrizve, még szótlanságukban is hírhozók. Ez a hír beszél hozzánk szakadatlan, amikor csak az égre – vagy a felebarátra, fák törzsére, esőbe – nézünk; beszél, anélkül, hogy elárulná titkait („Egy fa rád villantja láthatatlan / sarjadó tekintetét.” 371.). Amíg az állati Rilkenél a közvetlenség metaforája volt (és e közvetlenség vágyát ébresztette fel szemlélőjében), addig a szépségükben iszonyú angyalok az e szépség tapasztalatán keresztül, sőt általában a tapasztalaton keresztül húzódo törésre utalnak.

Az angyal is kifejezés, ámde mást és máshogyan fejez ki, mint bármilyen emberi szó. Ezért hallhatatlanok ezen a nyelven. A végítélet harsonái, melyeket ismeretes módon angyalok fújnak, a csend megfajthetetlen hangjain zengnek keresztül a világon. Ezért visszhangoznak örökké; „De halld a fuvalmat, / a szakadatlan hírt, mit a csönd szava szól.” (235.). A *L'ange du Méridien* (135.) angyala „örök mosolygó”. A kezében tartott „telt napóra” „teljes számsorával” szemben az angyal mint „kő-lény” „vidámabb arccal” tartja az órátáblát. Nyilvánvalóan az angyali idő – illetve időtlenség – és a múltó emberi lépték szembeállításáról van szó, de nem csak erről, hanem arról a radikális elválasztásról is, ami a két világ között tétetik. Az elválasztáson belül azonban egy másik elválasztás is van: ugyanis csak az emberek azok, akiknek „különbségtétele metsző”, míg az angyalok, akik nem is tudják, hogy élők vagy holtak között járnak, indifferensek az emberi különbségekkel szemben. A korai *A néző* című költeményben arról van szó, hogy akit az angyal eltipor, „az vigaszul nagyként kerül ki, / s igazul ama kéz alól [...] / Úgy nő, hogy aki porba sujtja, / nagyobb, nagyobb lesz, szüntelen.” (107.) Nem nehéz mindebben meglátni az *Első elégia* nyitányának komor tematikáját.

Rilke angyalai egy másik összefüggésben daimónoknak is tekinthetők, mint amilyen például Hermész az *Orpheusz*, *Eurüdiké*, *Her-*

mész című versben. Az angyalok bizonyos értelemben – az elhangzó beszéd láthatatlan irányaként – az *Elégiák* egén is a költői szó vezetői, láthatatlan rendezői az önmaguk értelmét kutató gesztusoknak. A vers valamiféle tudás felé fordul kérdésével, a válasz azonban nem tudáskarakterű, hanem érzeki jellemzőkkel bír. Az angyalok kétségkívül ott jelennek meg, mint Guardini írja, ahol az emberi lét válságba kerül, illetve végső határa jut. Részben ebből nyeri erejét az *Elégiák* apokaliptikus lendülete, és e megállapítás fényében az angyal az ember decentralizált antropológiájában *módszertani határfogalomként* is működik.

Guardini szerint a szépségnek az iszonyú kezdeteként való meghatározása egy „pszichológiai élményre” emlékeztet, melynek során egy kellemes inger túlzott bősége kellemetlenné válik. Ez az észrevétel mintha bagatellizálná a rilkei problematikát, hiszen a szépség a rilkei művek összefüggésében minden, csak nem pusztán pszichológiai élmény. A túlzott bőség jelentőségének hangsúlyozása azonban a dolog lényegét érinti. Winfried Menninghaus az undorról szóló könyvében ezt a jelenséget összekapcsolja az újkori esztétika megszületésével: az undor számos klasszikus elméleti szöveghely alapján valóban akként nyer meghatározást, mint a kellemetlenségig fokozott kellemes. A döntő mozzanat azonban abban rejlik, hogy Rilkénél a túl sok szép nem egyszerűen a rútba torkollik, hanem egy ontológiailag más minőségbe, az iszonyúba, rémületesbe [das Schreckliche]. Rilkénél ez az a pillanat, amikor a tartalom (az ontológia) átszakítja a formát (a pusztán esztétikait). Költészetében ez az a töréspont, amely megteremti az igazságok létrejöttének terét; ez a „metsző megkülönböztetés” egyik lehetséges értelme is, amely ugyan „hiba”, amennyiben megfosztja az embert egységétől, ámde mégis szükséges a szubjektivitás megőrzéséhez. A bábu Rilkénél – részben az állathoz hasonlóan – szintén az egység illuzórikus alakzata, ámde: „A bábuval szemben kénytelenek voltunk megőrizni önmagunkat, mert ha feloldódtunk benne, akkor egyáltalán senki sem volt többé jelen.” (*Próza*, 441.) Meg kell őrizni magunkat tehát az egységet ígérő, iszonyú Széppel szemben, és ebből adódik annak követelménye is, hogy a törést mi magunk vigyük a világ nélkülünk bizonyára homogén arculatára: „meg kellett osztanunk lassanként táguzó lényünket részre és ellenrészre, s ezáltal úgyszólván távol tartani magunktól a világot, amely határok nélkül áramlott át belénk”. (uo.) Az embernek mégis meg kell szabnia ezt a határt az egyébként határtalan átáramlás számára, hogy még egyáltalán szólni legyen képes. Rilkénél az „iszonyú” minden ízében ezt a közvetlen érintettséget hívatott kifejezni, még akkor is, ha egyúttal igyekszik megálljt parancsolni magának: „Így visszafogom magamat, elnyelve sötét zokogásom / hívó szavait.” (233.)

Mindennek Rilke egész életművére vonatkozóan döntő és részben apologetikus jelentősége van, ugyanis visszamenőleg is más fényt vet mindarra a „szépségre”, a korai művek megmunkáltságára, ornamentikus hatására, amelynek *tartalmi* jelentősége számos esetben egyáltalán nem világos. Vagyis a banális, de mégsem jogtalan

kérdéssel élve: tulajdonképpen mi értelme, hogy egy versben rímek vannak, hogy a vers metaforákkal, hasonlatokkal él, és egyáltalán, hogy „jól cseng”, illetve *szép*? Rilke, miközben számos tekintetben távol állt tőle a Mallarmé-féle *poésie pure* eszménye, abban a gesztusában, hogy a hétköznapi tartalmat számos esetben minden további nélkül a jól sikerült forma alá rendelte, mégis közel került az önmagáért (vagyis önmagáért *mint* formáért) való költészet eszméjéhez. Ehhez képest döntő változás, hogy az *Elégiák* komor világterében a Szép az iszonyúval összefüggésben jelenik meg. Ez a tapasztalat az, amely az egész kései alkotószakasz mögött meghúzódik, és amelyet – mivel éppen az emberlét hiányként való megtapasztalásával és a rajta kívül lévő dolgok „túlágasságával” áll összefüggésben – eleve nem lehetséges tantételekben összegezni.

Az angyalok itt sosem aktív princípiumot jelentenek; közönyük a Természet mindenütt szorongást ébresztő közönyének esete csupán. Az angyalok maguk is szolgák. Fenségük feladatuk egyértelműségéből adódik, amely feladat persze rokonítja őket az emberekkel, ugyanis mindkettő létének teleológiája kimerül a „dicsérésben”. A dicséret nem pusztá affirmáció, hanem kifejezetten esztétikai igénlység. Az emberi perspektívából nézve azonban az angyal éppen az a *hely*, ahol az esztétikai ontológiaiba csap át. Az esztétika fogalma itt további, az elmúlt századokhoz képest döntően új jelentésárnyalatokkal bővül: nem egy adott tér passzív percipialásáról, hanem e bizonyos tér megteremtéséről és belakásáról van szó. Nem túlzás azt mondani, hogy Rilke egész költészete a tér felfogása köré szerveződik. Például az *Új versek*, részben Cézanne hatására, rendíthetetlen, kompakt és teljes terek (alakzatok) megalkotására törekednek. Az áhítat könyvében az áll: „Szélesedő kört száll be a létem, / begyűrűzve a tárgyat, a tért. / Az utolsó kört tán el nem is érem, / de megpróbálom azért.” (19.) Rilke egyik utolsó versében ugyanezt a problematikát idézi fel: „Tekintetünk a kört bezárta, hogy / oldódjék bent fehéren a feszültség... [...] A tágasság lehiggasztó tere! / Hamar csitulnak a túláradások.” (*Hét vers*, 356–7.) Az *Orpheusz-szonettek* egyik helye kimondja az e tekintetben döntő és meghaladhatatlannak bizonyuló tapasztalatot: „Messzi van minden, – a kört soha semmi se zárja” (318.) – a „kör”, a teljesség mint a zárt forma, beteljesíthetetlen ígéret marad, mégpedig mind ontológiailag („messzi van minden”), mind pedig esztétikailag, amennyiben az önmagát bezáró kör végső soron idegen volna az önmagát folyamatosan meghaladó, önmagán túlra utaló Széptől.

Az angyalok ezen egyszerre lehetetlen, ugyanakkor feltételezett teljesség figuráiként jelennek meg. Kétségtelen, hogy nem a keresztény angyalokról van szó, emellett az is igaz, hogy az angyalokról mégsem lehet mitológiai telítettség nélkül beszélni, elvégre helytálló, amit Peter Szondi ír: az emberek nem mindig voltak ilyen idegenek az angyalokkal szemben. Az angyalokhoz való közelség és a tőlük való idegenség minden imádkozásra hajlamos életen belül automatikusan előáll. Márpedig az imádság, a külsőre való vágy, a transzcendencia, magában az immanensen adottban gyökerezik – e

tekintetben Rilke valóban a Hegel által kijelölt eszmetörténeti kerek között mozog, mégpedig egy, a megbékélés teorémájához való kötődésnél mélyebb értelemben. „Alapvetően csak imádságok léteznek” – vagyis, ahogyan Rilke hitfogalma kapcsán láttuk, mindig csak az irányok kijelölése, a világtér felvázolása, amelyben pusztán olyan dolgok léteznek, amelyek érvényessége folyamatosan megkérdőjelezhető. Ezért válhat feladattá „a még felismerhető formák megóvása”, és ezért „Mentsd a / szemedbe” mindazt, „mi kívülünk”, és ami „csökken és tűnik egyre.” (*Hetedik elégia*, 262–3.)

Az angyal tehát Rilke égrajzában a csillagokat – Istent, az istenekeket, a Szentet stb. – megelőzően kitüntetett orientációs jelentőséggel bír, mégpedig azért, mert az angyal *térképző*, sőt *térképező* lény. Az angyalok is keresik saját megszólalásuk terét, nem is élnek másban, mint ebben a megszólalásban, mint az Istenüknek zengett dicsérő dalukban, abban a kórusban, melyhez tartozni igyekeznek, melyhez tartoznak, ha megkésetten is, az égi kánon utolsó szólamaként. *Individuum est ineffabile* – aki önmagát igyekszik mondani, hazudik. Ezért, mint Kafka írja, egyedül a kórusban lehet némi igazság. Ennyiben az angyalok valóban egy hallhatatlan igazság vonatkoztatási közegében vannak jelen.

Az angyali erő nem hatalom, nem a cselekvés kimeríthetetlen lehetősége, hanem, mint a következő sor elárulja – még mindig az *Első elégia* preambulumban járunk –, a szépség attribútuma. A szépség, amely iszonyú – Rilke itt, elsőre úgy tűnik, egy ókeresztény motívumot elevenít fel: aki Istent látja, meghal. Ám az angyal közelsége, látványa önmagában véve még nem halálos. E szép csupán „kezdeté” annak az iszonyúnak, amelyet csak ezen kezdeti állapotában viselünk el.

Van itt azonban a kettő, a belátás és az ijedelmet követő hátrahőkölés között egy pillanatnyi csend. „Elnyelem zokogásom hívó szavát” – ez nem történhet megingás nélkül. Csak a zokogó ember tudja elnyelni zokogását, és mivel „a világok csak a zokogásban / társak a térben” (*A szökőkutakról*, 106.), ezért itt tulajdonképpen születőben van mindazok utópikus közössége, akik „bizonytalanul” vannak „a megfejtett világban”. Nem véletlen, hogy a vers következő szakasza a szerelemmel mint az egyesülés, az egész-ség ígéretével foglalkozik, pusztán azért persze, hogy aztán ezt a szökésvonalat is megtagadja az „otthontalanoktól”. Mindenesetre a prológot, a kezdeti hívó szót már meghallották, és visszaút, minden szabadkozás ellenére, már nincs.

Az *Első elégia* angyalok felé tartó kérdése a továbbiakban az angyalokra vonatkozó kérdésként tér vissza: „De hát kicsodák is e kóborok [...]?” (*Ötödik elégia*, 254.) Ez a költemény az egzisztenciális, benső világtér ingatagságát azáltal hangsúlyozza, hogy azt kifejezetten egy cirkuszi kontextusba emeli. A megénekeltektől – a „termő bohóc”, „amely tulajdon porától / termékenyül újra meg újra”, és a „hervadt súlyemelő [...] / összébbzsugorodva tág bőrében, akárha ketten / viselték volna” – egyetlen botanikai tenyészlet szirmaivá válnak, a világcirkusz egyetlen óriási virágként jelenik meg: „nézd,

e középpont / körül hogy nyitja és hullatja szirmait / a nézők furcsa virága!" (255.) Rilkenél ez nem az első és nem is az utolsó hely, ahol a virágszimbólumot a létezés metaforájává avatja: az újra és újra kinyíló virág olyan létező, amelynek önmeghaladása egybeesik pusztulásával.

De ki tudja? Ahogy az angyalok elnéznek bennünket vagy esetleg irigyek ránk és utálkoznak – mint Thomas Mann angyalai a *Józsefben* –, éppúgy lehetséges, hogy istenek vagyunk a számukra, az ő egükbe szöve: „Tán az égnek orma / miénk, ott élünk más létekbe fonva, / s fölnéznek este ránk. Talán gyakorta dicsérnek minket költőik, s fohások / szállnak felénk.” (*A szökőkutakról*, 106.) Ez a felvetés jelzi, hogy az angyalproblematika lényegében feloldódik a tükörproblematikában és a nárcizmus kérdésében: az angyal olyan ideál, amely valójában a tükörből néz vissza ránk, elérhetetlenül.

A gondolat, hogy mások egébe szöve magunk is angyalok vagyunk, azért merülhet fel, mert az ég héjai hangszigetelten borulnak egymásra, és így saját határukat mindig a végsőként láttatják. Az angyal kettőssége: a közvetítésből adódó egymásrataltság (az angyalok éneklük istent, a költő pedig az angyalokat), továbbá a „teremtés kedvenceként” az önmagával való teljes megelégedettség. Ez utóbbiból adódik az angyal létének *ornamentikus jellege*; afféle dísz, amelynek nincs valódi tartalma, és ez az üresség mégis túlmutat önmagán. Ahogyan a Sixtusi Madonna is megidéz valamit a tér későbbi, kubista felfogásából, amennyiben tapasztalhatóvá teszi azokat a nem létező vonalakat és arányokat, amelyek beburkolják és behálózzák az alakot, éppúgy a rilkei angelológia is, látszólagos anakronisztikus vonásai ellenére, teljes mértékben lekötöztetve az angyaliban felszabaduló *heterotópiának*; a szemlélés egy másik pozíciójának, és egy másféleképpen szemlélhető pozíciónak. Ezek a motívumok elválaszthatatlanok a Florenszkij-féle „megfordított perspektíva” koncepciójától; a termélység nem a képbe, hanem azon kívül, a szemlélőbe vezet. A megfordított perspektíva teorémája közvetlenül is kapcsolódik a rilkei angelológia legjellegzetesebb megjegyzéséhez, mely az angyalokat mint nárcisztikus tükör-lényeket festi le: az angyalok „saját szépségük árját / visszafelé hőmpölygetik ön-arcukba” (*Második elégia*, 244.). Önmagukat elcsábító szírének ők, akik névtelen istenüktől elhagyva szüntelen álmaikban olykor „a bűnre vágnak” (*Az angyalok*, 65.). Kétségkívül a tükör is csak az egyik az önmeghaladás (illuzórikus) alakzatai közül. A bűn ugyanakkor nemcsak a lét kontinuitását bontja meg, a törvényt hasítja fel, hanem az identitásban érdekelt emberi élet etnogenezisében is fontos szerephez jut. Ezek szerint nem létezhet tükörstádium teológiai konnotációk nélkül, és nem lehet tükörbe pillantani anélkül, hogy az ember megtapasztaljon valamit a végességből.

Ez a szemlélés, az idegen a sajátban, az angyal nevéhez kapcsolódó alapvető tapasztalata. Az állat még nem érezte át a létet meghatározó dichotómiát *mint* dichotómiát. Az angyal azonban nem érzi át saját egységét *mint* egységét. Az irigység születése ez, amikor a szentség leple mögött felsejlenek a kóborlás és űzöttség keserű

képei: „Dehát *kicsodák* is e kóborak, ők, e nálunk is inkább / űzetett életű lények” (*Ötödik elégia*, 254.). Az angyalhoz intézett emberi beszéd is a megosztottsággal veszi kezdetét az *Első elégia* erőteljes prologjában, amelyre a verset meghatározó melankolikus hangnak és kételynek megfelelően nem érkezik mennyei felelet.

Az angyalok mint magasan szárnyaló teremtmények elkerülhetetlenül felidézik a mélység és a veszély képzetét is. Kétségtelen, hogy a zuhanás Rilke egyik legfontosabb, az életmű egészét átjáró motívuma. Bevezetőjeként a „lobogó” egyszerre vertikális és horizontális területe és hányattatása szolgál: „Mint lobogót, körülvesz a Messze engem. [...] / De már tudom én a vihart, mint tengert, föl-le sodor. / És szétterülök s magamba rogyok, / dobálva magam, / magamra-hagyott, / a nagy viharban.” (*Előérzet*, 83.). Ezek a figyelemre méltó centripetális erővel rendelkező szavak egyazon gesztussal szórják szét szemantikailag és ugyanakkor gyűjtik egybe szintaktikailag a beszélő szubjektumot. A lobogóhasonlat artisztikus modorosságát bőségesen ellensúlyozza a vihar, amely megrengeti a biztosnak hitt költői pozíciót. A vers ismét a köznapi „mint” szócskának köszönhetően kerül egy folyamatosan alakulóban lévő, imaginárius térbe. Ebben a térben bármi megtörténhet, ez ugyanis csupán egyike a lehetséges világoknak. A vers személytelen – amennyiben a Messzeséget úgy értjük, mint ami feloldja a szubjektivitást – bevezetője a szerteszt sodródás megrendítő élményében tapasztalattá érik.

A cím talán a költő váteszfunkciójának felelevenítésére is szolgál, a hangsúly azonban nem ezen van, hanem azon a mélységen (vertikalitáson), amelyet a messzeség (a horizontalitás) tesz tapasztalattá. A horizontális túlhatalma – a befoghatatlan, a fenséges – a saját testbe vertikális erőként hatol be, és éppen ezáltal megtapasztalhatóvá teszi a „magamba roskadást”. Ez a kifejezés bepillantást enged a saját test terében lévő mélységre. A saját test a szem révén rendelkezik horizontális kiterjedéssel, a vertikális mozgását azonban nem egyetlen érzékszervnek, hanem egész létének köszönheti. Léte *maga* ez a kiterjedés nélküli verticalitás: pont, amely zuhanni képes, és mindig zuhan is.

Itt ismét azzal a megközelíthetetlen középponttal találkozunk, amely a különböző rilkei világterek origóját képezi. A dolgok centruma, a zuhanás ereje és hatása láthatatlan; sőt maga is *vakként* jelenik meg. A *Pont du Carrousel* hídján álló vak öregember az „a csillagzatok közti néma pont”, amely körül „minden fut, ragyog, bolyong.” (75.) A *Komoly órában* az én együtt hull a halálba a többiekkel: „Ki most a földön sír valahol, / ok nélkül sír valahol, / engem sirat. [...] Ki most a halálba hull valahol, / ok nélkül hull valahol, / rám tekint.” (87.) Tehát nemcsak a saját test folyamatos zuhanásáról van szó, hanem arról, hogy ez a zuhanás egy egész világot is magával ránt.

Ezek az összefüggések a Rilke-kutatásban az „üres közép” gondolataként vannak jelen. Szemléletesen ábrázolja ezt a vak öregember mellett *A labda* című költemény is, amelynek megszólítottja

„röpülés és leesés között / még tétovázik”, ám „ha hullik és ha áll, / a játszóknak helyet mutat felül” (214.). Egy láthatatlan erőcentrumról van szó, olyan hely nélküli űs-helyről, amely a többi dolognak egyáltalán helyet ad. Ez a gravitációs centrum Rilke imaginárius terének középpontja, amelyet ugyanakkor bármi ábrázolhat, bármiben életre kelhet.

A zuhanás abszolút metaforája – amelyet az angyalok mint Istentől eltávolodott, bukott lények is megjelenítenek – nem érthető meg a bűn fogalmából adódóan egyirányú teológiai narratívák keretein belül; Rilkénél ugyanis általában véve az értelem kettős mozgásáról van szó. Végző soron e költészet arra törekszik, hogy leírja, milyen „egy kéz, mielőtt lehull” (*A balkon*, 201.). A „leborulás súlya” (*A szökőkutakról*, 105.) nem, vagy nemcsak, a természetnek szóló alázat, hanem ezen mozgás kifejezése. Rilkénél ez részben a Cézanne-élmény folyománya: az értelemképződés elválaszthatatlan a saját testtől, az értelemhiány és értelemnövekedés megfeleltethetőek bizonyos testi mozgásoknak. Erről beszél *Az idióta dalának* elbeszélője: „A vér, az mondható / az a legnehezebb.” (102.) Ez a valódi tudás – az idióta tudása, az egyszerű tudás, amely a *Harmadik elégia* „vérben lappangó folyam-istenének” alakjában immár mitikus méreteket öltve tér vissza. Az idióta esetében arról a mindig saját magának feldobott labdáról van szó, amelyet egy kései vers „ügyeskedésnek” és „csekély nyereségnek” nevez (363.). *Az idióta dalában* a kerekesség látszata fölött érzett pillanatnyi örömet rögvessz szétördeli a kétség, habár ez az idióta számára nem válik reflexió tárgyává, ezért ő megmarad együgyű boldogságában: „Minden mily furcsán viselkedik, / egymásba torlódik és szétesik: / kedves s bizonytalan kicsit; / de jó!” (*Az idióta dala*, 102.)

A szétesés és széthullás problematikája a *Nyolcadik elégiában* fokozódik drámaivá; abban a költeményben, amely végző soron az egységes világtapasztalat lehetetlenségéről, a skolasztikus tétel tagadásáról szól: *ens et unus non conventuntur*. „S mi, nézők, mindig, mindenütt a minden / felé fordulunk, soha kifelé! / Elönt a sok. Rendezzük. Szétesik. / Újra rendezzük. S mi is szétesünk.” (266.) Itt már egy egész világszerkezet folyamatos, újra és újra megismétlődő összeomlásáról van szó; arról, hogy a világ megkonstruálásának lehetetlensége az ember benső be nem fejezettségére utal vissza. Az ember itt nem ek-sztatikus, hanem éppenséggel intro-vertált lény, aki soha nem fordul kifelé, hanem saját magában keresi a mindent, miközben egyetlen feladata éppen abban állna, hogy meghaladja önmagát. Ez az ember az, aki a halál tudatában végrehajtott búcsúzó gesztusokkal a világot nem eltaszítja magától, hanem magába omlasztja. Mindez valóban dekonstruktív, világvégi formát is ölthet: a San Marco robbanásig telt üres terének mélyén a négyesfog – az apokalipszis négy lovasáról van szó – „közeli súlya” rejtőzik (*San Marco*, 205.). Az *Első elégia* búcsúhangulatát – „Furcsa, persze, többé nem lakni a földön, / kezdve tanulni szokást s már újra leszokni [...] / Furcsa tovább nem vágni a vágyat” (235.) – is az imaginárius tér felbomlása kíséri: „Furcsa / mindent, ami megkötözött, így látni a

térben / szabadon lebegőben.” A Tér felbomlása ugyanakkor még nem jelenti a fent/lent alapvető egzisztenciális koordinátáinak eltörlését, ezért is van szó itt végül az angyalokról mint „korán leszakítottakról”, akik ugyanakkor a hanyatlás mellett mintha egy azzal ellentétes mozgást is megvalósítanak, elvégre ők azok, akik „el szoktak már lassan a földtől”. (236.)

Mindez azonban zuhanás-ontológiailag nem az utolsó szó. A *Tizedik elégia* kifejezetten egy, a magasba – „az Ős-Kín bérci ködébe” – vezető útról szól. Plasztikus elragadtatottsággal merül föl ekkor „a végtelenül-holtakról” szóló tiszta hasonlat, amelynek lehetősége azonban bizonytalan. A költemény és ezzel együtt az egész ciklus csúcspontjának tekinthető lezárása így hangzik: „És mi, az egyre *nővő* boldogság / álmódói, mi úgy hatódnánk / meg, már szinte a döbbenetig, / mint, ha *lehull*, ami boldog.” (280.) A költemény első lényeges antropológiai megállapítása így hangzik: „Mi: kín-tékozlók.” Korábban már volt szó arról, hogy az emberi érzések elillannak, szétáradnak a térben; egyedül az angyal képes arra, hogy saját érzéseit megtartsa magának. Az ember azonban létéből adódóan folyamatosan tékozol.

Nem pusztán azért bánunk pazarlóan kínjainkkal, mert – ahogyan a folytatásban elhangzik – nem ismerjük fel bennük „tartós / tél-álló lombunk [...] tanyánk, tábor[unk], föld[ünk] és lakóhely[ünk]”, hanem mert nem ismerjük fel a kint *mint* episztemológiai tényezőt és mint a halál és a türelem próbáját, vagyis nem ismerjük fel mint lehetséges szökésvonalat, mint az önmeghaladás *via regiját*. Már az *Első elégia* megfogalmazza ezt az utópikus reményt: „Legrégibb gyötrelmünk hát ne teremjen / végre gyümölcsöt?” (234.) Ekkor már a zuhanás is mást jelent. Nem a világ mélyére zuhanunk, hanem egyenesen kifelé tartunk a világból. A tapasztalat mindig annak tapasztalata – az egyre növekvő boldogság álmodása és ebből adódóan az egyre növekvő fájdalom révén –, hogy ami van, nem minden.

A kék mitológiai ege az érett műben szétfeszíti önnön határait: itt az egyik versben már kifejezetten „túlcsordult egekről” (341.) van szó, amelynek eltékozolt csillagai az én kínjára ragyognak fel és hunynak ki. A kék a maga gazdag előtörténetével egyébként is a történeti telítettség színe. („Gondold csak el, valaki megírná a kék szín monográfiáját a pompeji faliképek tömött viaszoskékjétől Chardinig és egészen Cézanne-ig: micsoda élettörténet!”) A zuhanás poétikája a felemelkedés lehetőségeit is megmutatja: ahol a síró arc véget ér, ott rögtön a világűr sötétje kezdődik. Csak bele kell szegezni tekintetünket, mélyen, és „a megoldott / éjbe-foglalt arc teret nyit majd a tiédnek”. A tekintet és az éjszaka egymásba fonódása két „arc” találkozása tehát; a színről-színre látás dinamizált képe ez, amely a kiasztikus tértapasztalatból kiindulva teremti meg a „megfordítás” lehetőségét.

Térjünk vissza az angyalokhoz, akik a jó hírt ezúttal csak a hozzájuk intézett kiáltás tükrékként képesek közvetíteni; a tükör az önmagában és önmagának teljes látvány metaforája. Az angyalok, különösen a *Második elégia* szerint, azok a lények, akikben megért-

hetjük önmagunkat. Ennyiben mégis bevezetik azt a hermeneutikai dimenziót, amelyet pedig a „szépségre” és az „iszonyúságra” vonatkozó megállapítások, illetve egyáltalán a ciklust bevezető feltételes mód többszörös bizonytalansága mintha kiiktatni igyekeznének. Ebből rögvest adódik egy olyan tanulság, amely nem közvetlenül az angyalokra vonatkozik: az ember ürességéről, a világtérben jelöletlen üres helyéről van szó, arról a *dignitas*-ról, melynek értelme abban áll, hogy nem magától létezik, egyáltalán nem régebbi minden aprorinál, hanem, éppen ellenkezőleg, még megköltésre vár. Az ember nem magában érti meg önmagát. Az angyalok mint a saját szépségüket *megtartani* képes teremtmények az időbeli és egzisztenciális állandóság élőlényei, akiket nem fenyeget a tékozló kiáradás, nem fenyeget a *zuhanás*, se önmagukba, se a világ szakadékaiba. Szépségüket „visszahömpölygetik önarukba”, ezzel azonban az is kétségesse válik, hogy látványként létezhetnek-e egyáltalán. A költeményt bevezető drasztikus állítás – „Iszonyú minden angyal” – valójában elválaszthatatlan ettől a nárcisztikus alapokat sejtető angelológiától. Elgondolkodtató, hogy az angyalok „nárcizmusa” talán az emberi nárcizmus – az önmeghaladásra való képtelenség – mitikus méreteket öltő allegóriája.

És nem lehetséges, hogy az iszonyúság kapcsán végső soron a *teljesség* iszonyatáról van itt szó? Az ember fukarkodik az érzelmekkel, panaszkodik, tékozolja a szavakat, s mind szűkebbre vonja világa határait. Az ember nem teljes lény, aki kínjait éppen úgy eltékozolja, mint örömet: „Mert számunkra az érzés – semmibe-ozlás. / Egy lehet: már / ellehelése magunknak; tűzről tűzre szagunk is / mind haloványabb.” (245.) Erre a balsorsra – magára az életre mint folyamatosan szivárgó, nyitott sebre – semmilyen metafizikai balzsam nem hoz gyógyulást: „jaj nekem: *ez vagyunk* mégiscsak”, panaszkodik az *Elégia* szövege az antropológiai balsors felett.

Az ember negativitásának és hiány-létének azonban nem csak a panasz szempontjából van értelme. A nem teljesség, a magánkívüliség és az önmeghaladás képessége és imperatívusza mind-mind olyan mozzanatai a *conditio humanának*, amelyek szintén a saját sosem teljes mivoltában gyökereznek. A „kínok” a negativitás azon törései, amelyeken keresztül egyáltalán világtapasztalathoz juthatunk – még ha egy folyamatosan alakuló (széteső) világ tapasztalathoz is. Ez a folyamatosan alakuló, változó és a változásra való képességét állandóan megőrző, újra és újra megszakadó és újrakezdődő, átrendeződő, egyszóval a Nyitottban időzni képes teremtmény nem írható át semmilyen totalitás nyelvére (és így tőle a nyelv totalitása is idegen marad). Pusztán az angyali tekintet felől minősülhet hibának az emberek „metsző megkülönböztetése”, valójában azonban a különbségtételek mindig egy holisztikus világtapasztalat ellenében történnek. Hogy ez az egységes tapasztalat egyáltalán megvalósulhat-e, avagy Rilke pusztán elérhetetlenségét rögzíti az *Elégiákban*, az a szövegekből nem derül ki egyértelműen. Az azonban világos, hogy az angyal megszólítása egy ideál horizontját vázolja fel.

A megszólítás azonban nem feltételez rezponzivitást; az angyalok hallgatnak, és ezért soha nem is jelenthetik a földi élet eszkatónját.

De mit is pillantunk meg, amikor a „realitás magasabb fokára” tekintünk? Miért csodáljuk egyáltalán a *szépet*? Miért szép a szép, és legfőképpen miért elviselhetetlen a számunkra? A *szép az önmagának elegendő*; az angyal, aki végső soron közömbös marad az emberi sors iránt, pontosan ebben az értelemben lehet a szépség mitikus alakzata. Az angyal az önmagát visszatükröző tükör, amelyről az egyik szonett szól: „A közeledőt, / ha bejárást nyer, képmása betölti –, / félve csukódtok mások előtt. // A Legszebb marad itt csak – amíg / túl a szemérmes orca felölti / Narcissus tiszta vonásait.” (*Orpheusz-szonettek*, II, 3, 304–305.) A „Legszebb” itt a magábanvaló eszméje, amely eszmeként valóban „kimeríthetetlen tárgy”, tapasztalatként azonban lehetetlen. A tükörben csak nézzük magunkat – képmásunkat –, ámde az egység ígéretével kecsegtető világába nem tudunk belépni. Ez Nárcisz tragédiája. A szépség *a teljes bensőségesség* másik neve, amely egyúttal a teljes totalitást is jelenti; azt, ami a magát szükségyszerűen eltékozló ember számára mindig távoli marad.

Azt is feltételezhetjük, hogy az *Elégiák* szépségről adott meghatározása tudatos szembefordulás a korai formaeszmennyel. A *szép iszonyú*, pontosabban az iszonyú kezdete; vagyis a szépnek van valamiféle mértéke, és ha túlmegy az optimális mértéken, ha eléri az iszonyküszöböt, elviselhetetlenné válik az ember számára. A *szép* ezek szerint arány-, illetve viszonyfogalom, összetevők egyensúlyára és megfelelő mértékére utal, nem pedig valamiféle meghatározható szubsztancia végtelen és üdvözítő fénylésére. A *zárt szépség*, amellyel a zárt formából adódóan a korai művekben állandóan találkozunk, önreferenciálissá és statikussá válik, saját maga önmagával szemben támasztott igényének folyamatos kielégítésévé, amely egy idő után viszolygást kelt. A korai eszmény teljességre törekvő ornamentikája megmutatja, hogy a szép ellentéte – az iszonyú – magában a szépségben belül elkezdődik; nem arról van szó, hogy Rilke tehetség vagy formakészség hiányában ne tudta volna kezelni a problémát, hanem inkább arról, hogy jó ideig egyszerűen nem ismerte fel kellő mélységében, és poétikája számára sokáig a „sikerültség” szecessziós mércéje volt a meghatározó. Az *Elégiákat* megelőző alkotói válság nemcsak az új ciklus megírásával kapcsolatos küszködéseket, hanem az egész addigi mű érvényességét illető elbizonytalanodást is jelzi. A szépségeszmény valami nagyon is rútként, *totalizációs gyakorlatként* lepleződik le. Az Egész ugyanis rút. Ez az a pont, ahol ontológia és esztétika végzetesen és az egész modern művészet számára meghatározó módon keresztezi egymást.

Végső soron az angyalok maguk sem égi teremtmények; pusztán az ellenfényt szolgáltatják, amely a kiszolgáltatott emberre vetülve megrajzolja annak árnyékát. Rilke nem egy helyütt maga is nyilvánvalóvá teszi, hogy angyalai kizárólag belső világának tartozékai. A bensőségesség megvallásának, illetve az angyalok interiorizálódásának líratörténeti pillanata, amikor Rilke megrettenve írja le egy Gebstannelnek írt levelében: „Ha kiűzik belőlem az ördöge-

imet, akkor az angyalaimmal is valami csekély, egészen csekély iszonyat történne...” A mondat azért oly megkapó, mert ezúttal egészen más kontextusban, de ismét összekapcsolja az angyalokat az iszonyattal.

Az angyali, a Mindent átfogó szemlélés végül is nem lehetett a költészet belső törekvéseinek valódi céljává. A költészet nem a Minden mimézise, amely pusztán a rútat volna képes reprodukálni. Ahogy az állati „tisztá kifejezés” nem lehetett az őszinteség és a közvetlenség megvalósítása, éppúgy az angyali sem válhat az emberi nézőpont valamiféle korrektívumává. Az *Elégiák* problémájára – „kire van szükségünk?” – az angyal tekintetében végül nemleges választ adhatunk, mert a benne megjelenő totális egység az egyre növekvő boldogság és hullás álmodója számára nem valós: „a Teljes hullani vágy” (*Orpheusz-szonettek*, I, 19, 296.).

S amikor a „Teljes” lehullik a szív kopár földjére, mégis új virágokat terem: az angyaloknál közelebbi, a másik ember, a szerelem szintén a Teljesség helyreállítását ígéri; és amikor ebben is csalódunk, nem marad más, mint az önmagunkkal való találkozás, illetve a búcsúzás és az önmeghaladás, a Teljesség utolsó lehetősége: a halál.