

SZENDI ZOLTÁN

A lét mozgásformái Rilke lírájában

Feltűnő, hogy a létértelmezés szimbolikája Rilke lírájában milyen gyakran követi a térbeli mozgásformákat. Ennek egyik magyarázata bizonyára az esztétikai észlelés vizuális jellegében rejlik, amely Rilke költészetének ismert sajátossága. Mélyebb okát viszont magában a rilkei létmegismerésben kell keresnünk, amely ugyan jórészt a 19. század filozófiai és irodalmi hagyományához kapcsolódik, ugyanakkor a költői egyediség egyértelmű jegyeit is hordozza.

A költeményekben megjelenő lét dinamika „koreográfiája” egyszerre követi Schopenhauer és Nietzsche filozófiájának akarat-elvét, valamint a természetben jelen lévő mozgásformát, és az itt idézett szövegekben – egy kivétellel – az „örök visszatérés” egyhangúan ismétlődő körívét mutatja. Azt pedig, hogy a körmozgás vízszintes vagy függőleges tengelyű, az adott költeményben szimbolizált létforma határozza meg. A keletkezés időrendjét követve a vizsgált öt mű – *A párdúc* (1902), *Spanyol táncosnő* (1906), *Körhinta* (1906), *Római kút* (1906) és *A narancskert lépcsője* (1906) – egy olyan folyamatot jelenít meg, amelynek állomásai az elemi (ösztönös) létformától annak szellemi átlényegítéséig, esztétikai szublimáltságáig vezetnek.

A középpontban tartó vak erő – *A párdúc*

Rilke egyik legismertebb verse, *A párdúc*, a számtalan értelmezés ellenére mindmáig a középső korszak lírájának legnehezebben megfejthető szövegei közé tartozik. A költemény három versszakának mindegyike az egymással szorosan összefonódó központi motívumok egyikét tartalmazza: az első szakasz a lét teljes meghatározottságát emeli ki, a második magát az életelvet mint determináló erőt, míg a zárórész ennek az oksági viszonynak az időleges megszüntetését mutatja. Az esztétikai szempontból váratlan mozzanat, amely a szövegjelentést is döntően meghatározza, elsősorban a nézőpont eredetiségéből következik,¹ mivel ez utób-

¹Helmut Naumann kétféle nézőpontról ír: „Der schauende Dichter erfährt das Schauen des Tieres” (NAUMANN 1991, 157).

bi az első és harmadik versszakban is a filmtechnikából ismert vizuális hatással él. A kezdőképeknél ez az effektus az optikai csalódáson alapul, amely a mozgás résztvevőinek helycseréjéből adódik.² Mert az az érzés, hogy a rács rúdjai mozognak, a párduc belső nézőpontjának kivetítése. Ez pedig már a mű lényegét érinti: az észlelés összetettségének heurisztikáját. Hiszen azzal, hogy az emberi tudat érzékelése az állat nézőpontjába kerül át, a belső nézőpont, amely a szöveg antropomorf képzetében egyszerre mind már egy reflektált tudatállapotot tesz láthatóvá, a szubjektív nézőpont határát a megtapasztalható világ határának is tételezi.³

Az így megteremtett szövegvilág többirányú filozófiai megközelítést is magában rejt. Először is egyfajta agnosztikus álláspontot sugall, amelyet a feltételes mód („lenne”) is kifejez, és amely a tagadó formával együtt a világ megismerhetetlenségét sugallja. Másodszor maga a feltételes módban fogalmazott kijelentés – „Ugy érzi, mintha rács ezernyi lenne / s ezer rács mögött nem lenne világ” (RILKE 1983, 139, ford. Szabó L.)⁴ – a fenomenológia alaptézisével is rokonítható, amely szerint a jelenségek mögött nincs egy másik, rejtett világ. Harmadszor pedig a vershelyzet egésze egy olyan léthelyzetet sugall, ahol a pusztá lett – az egzisztencialista felfogáshoz hasonlóan – a ’világba vettetik’. Pusztán pszichológiai szempontból ugyanakkor egy olyan beszűkült tudatállapotról is beszélhetünk, amely (legalábbis részben) a szűk ketrecben körbe futkosó vadállat kimerültségéből következik: „Szeme a rácsok futásába veszve / úgy kimerült, hogy már semmit se lát” (uo.).⁵ Bármelyik megközelítési módot emeljük is ki, ennek a szövegrésznek a meghatározó képeleme mindenképpen a ketrec-szimbólum marad. A konkrét vershelyzet ellenére, amelyet az alcím pragmatikus utalása még meg is erősít – *Im Jardin des Plantes, Paris* –, és amely a bezártságot mint kívülről jövő kényszerállapotot mutatja be, a szövegegész kontextusa nem hagy kétséget afelől, hogy ez a fogságállapot belső meghatározottság is. Mert ha a ketrec mikrokozmosza és a világ makrokozmosza közötti határ megszűnik, és a versszöveg alapján feltételezzük, hogy csak egy világ létezik, amelyet „ezer rács” határol, akkor a világ egésze is börtönnek minősül. Ebből pedig az következik, hogy a létezés maga örök fogságállapot. Arra a kérdésre pedig, hogy mely erő tartja rabságban a létezőt, a középső strófa adja meg a választ: „az erő tánca ez egy pont körül, / melyben egy ájult, nagy akarat áll” (uo.).

Az akarat, amely Schopenhauer és Nietzsche filozófiájában a világegyetemben mindent mozgásban tartó életelvet jelenti, itt néven neveztetik. Eszerint nem csupán valamely külső körülmény kényszeríti a párducot állandó körmozgásra,

² Vö. még: KAISER 1996, 165.

³ Hasonló perspektíva figyelhető meg *A kutya* című versben. (Lásd DUHAMEL 1987, 40sk.)

⁴ A Rilke versidézetek forrása: *Rainer Maria Rilke versei*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983. (A szövegben, ha az idézet nem más kötetből származik, csak az oldalszámot tüntetjük fel.)

⁵ Vö. még: KAISER 1996, 174.

hanem sokkal inkább egy belső, mágneses erő tartja hatalmában. Erről tanúskodnak az állat féktelen körberohanásának jellemzői. E felfokozott állapot művészi kifejezője az ok és okozati viszony felcserélése az „ájúlt” jelző használatakor. Hiszen ez nem az ’akarat’ jellemzője, hanem a párdúcé, melyet a végtelen erő dermedtő kisugárzásával hatalmában tart.⁶ E szövegrész feszültségét már az első ellentétpárja is érzékelteti. A „Puha lépte” jelzős szerkezetet az „acéllá tömörül” eredményhatározós szerkezet követi, amely a vadállat fenyegető lényét érzékelteti. Ezt a baljós feszültséget, amely tulajdonképpen a párdúc természetes, ragadozó voltából is következik, fokozza az az erő, amelyet az akarat teremt, s amely a vadállatot is függőségben tartja.⁷ Az akarat mint életelv, amely minden létező mozgásformáját és -terét meghatározza, ellentmondásban áll a szabadsággal, amellyel az ember rendelkezni vél. Az a képsor, ahogy a kábult⁸ állat szoros körben rohan abban a szűk térben, melynek határait a rácsrudak kijelölik, világossá teszi számunkra a ketrec-szimbólumot: létezésünk fogsága belső lényünk meghatározottsága, amelynek a rács lényegében csak külső szemléltetője.

A költemény komor jelképét az utolsó versszak mégis valamelyest enyhíteni látszik. A „Csak néha” határozóval bevezetett mondat ugyanis a kettős ’fogság-állapot’ ellenére is megengedő jelentést hordoz. Mert a „pupilla néma függönye” olykor megnyílik, s ez nemcsak a szemén, hanem a börtönlét falán keresztül is lehetővé teszi az átjutást. A zárórész teljes képrendszere ezzel részben feloldja a létezés megszakítatlan determinizmusát, szimbolikus utat nyitva ezzel a külvilágból a belső világba, az objektumtól a szubjektum felé: a rácsok terétől az érzés otthonába. A kép, amely e nyitással a szívig hatol, egyben a „pillantás” belátásának és mélyebb megismerésének a lehetőségét is magában foglalja. Mivel a „pillantás”, amelyet a verskezdetkor az akarat „vak játéka”⁹ annyira elkábít, „hogy már semmit se lát”, kiváltságos pillanatokban betölti tulajdonképpeni funkcióját, a külső-belső megtapasztalást.¹⁰ Így, amikor a szív a reflexió nélküli akarattal kerül szembe, képes megszűntetni – ha csak pillanatokra is – a „feszült tagokon” átfutó szédítő, vad mozgást.¹¹

⁶ Lásd még: JAYNE 1972, 66f.

⁷ Gunnar Decker ezekben a képekben a „dionüszoszi álom utópiáját” látja (DECKER 1996, 51).

⁸ Az eredeti szöveg „betäubt” határozóját (RWK I 1996, 469) legpontosabban Eörsi István fordítása tolmácsolja: „kábultan” (140).

⁹ A kifejezés – „dieses atemlose blinde Spiel” – *A körhinta* záró mondatában szerepel (RWK I 1996, 490).

¹⁰ A külső és a belső világ összekapcsolását Jeremy Adler a „Weltinnenraum” felé tartó első lépésnek tekinti (ADLER 2000, 112).

¹¹ Az egész szöveg részletes, nyelvészeti megközelítésű elemzését lásd BALDAUF 1987, 55–68.

A művészetté formált természeti erő – *Spanyol táncosnő*

Hasonlóan elemi erővel, de már egy magasabb szinten és összetettebb formában jelenik meg az akarat mint életelv a *Spanyol táncosnő* című versben. Az élet erejét és dinamikáját itt ugyanis már nem az állati nyers erő, hanem egy táncosnő tudatos koreográfiája jeleníti meg. A vers egészén átívelő feszültség ebből következően már nem az életakarat vak determinizmusának eredménye, hanem annak a művészi alkotóerőnek, amely az elsődleges életerőt újrateremti, és esztétikai elvei szerint átformálja.¹² Míg a párducot a benne élő természet teljes függőségben tartja, az ember a természetet nem csupán ellenőrzi, hanem irányítja is, amennyiben azt „megszelídíti”, anélkül hogy annak erejét meg tudná és meg akarná szüntetni. Az esztétikai formateremtés a táncosnő előadásában a szellem kettős kihívását jelenti a természettel szemben. Egyrészt, mivel hatása magából a természetből merít, másrészt viszont abból a formateremtő erőből, amely elsődleges anyagát művésziileg átalakítja. Kérdés persze, hogy milyen forrása van az esztétikai akaratnak, amely – bár más úton – végül mégiscsak visszavezethető a schopenhaueri akarat elsődleges létére. Az esztétikai jelenség elkülönülésében és másságában ugyanakkor mégis jelen van mindkét erő: a megszelídített és a megszelídítő – egymásnak feszülve és a feszültséget mindvégig fenntartva.

A természet és a művészet dinamikájának eltéréseiről nem csupán az egymással össze nem vethető tudatszintek tanúskodnak, hanem a mozgásformák különbözőségei is. A párduc fárasztóan egyhangú körmozgásával élesen szemben áll a táncosnő sokszínűségében vibráló és szinte alig követhető mozgásbűvölése. És míg a párducnál „az erő tánca” (139) vízszintes körforgásban történik, addig a táncosnő mozgását vízszintes és függőleges irányban egyaránt kiterjeszti. Ez az összetett mozgásforma önmagában is művészi tudatosságra utal, amely kivételes hatásra törekszik. Mindezek a mozzanatok bizonyítják, hogy a *Spanyol táncosnő* egyaránt ünnepli az esztétikai tudatosságot, annak eredményét és az öntudatos művészt, aki tökéletes táncával éppúgy megjeleníti az élet kiteljesítő szépségét, mint a mindent legyőző szenvedélyt. A láng motívuma, amelynek képváltozatai az egész művet átfogják, legtágabb értelemben magát a lüktető életet jelképezi, míg szűkebb jelentésében minden bizonnyal a szerelmi szenvedélyt.¹³ Mivel itt egyszersmind művészi előadásról is szó van, a három jelentés-összetevő szükségképpen egybeesik. Pontosabban: a legérzékibb művészi formát képviselő táncmozgásban élet és szerelem egyként van jelen, ugyanakkor a művészi megformáltság mindkettőt szellemileg átlényegíti, anélkül hogy érzéki erejüket csökkentené.¹⁴

¹² Vö. még JAYNE 1972, 70.

¹³ Lásd még GEROK-REITER 1996, 204.

¹⁴ Winfried Eckel a tánc-motívum absztrakt megjelenésére hívja fel a figyelmet a kései lírában (*Szonettek Orfeuszhoz*). Lásd ECKEL 1999, 250sk.

A vers kerethelyzetét két gesztusmozzanat teremti meg: egyrészt a kezdősorban a gyufát tartó kéz metaforája, másrészt pedig az utolsó sor záróképe, ahogy a táncosnő a láng maradékát lábával széttapossa. A művészi előadás kezdetének és végének e hangsúlyos jelzése a művészi szándékot emeli ki, és annak tökéletes uralmát a maga teremtette előadás felett. A tánc esztétikailag is érzéki történéseknek a lekerekítése elsősorban tehát a formateremtés tudatosságának a bizonyítéka, és e koreográfiában ugyanolyan látványos a kezdet, mint amilyen hatásos a lezárás. Ezenkívül a váratlanság is jellemzi mindkét gesztust: a hirtelen felütés és az ugyanolyan kiszámíthatatlanul gyors befejezés. Mindez szoros összefüggésben áll azzal az öntörvényű és (legalábbis látszólag) önkényes, erotikus mozdulatsorozattal, ahogy a táncosnő szoknyájával, „parancsoló” és „gőgös”¹⁵ öntudattal ’varázsol’:

S aztán: kevés is már a tűz neki,
markába fogja, szerteszt veti
uralkodón és nézi [...] (157)

Mindaz, ami a táncosnő szemszögéből tudatos játéknak tűnik, a nézők számára kiszámíthatatlan önkénynek látszik. Úgy, miként az emberi sorsban, melyben az élet és szerelem éppolyan megjósolhatatlanul jelenik meg és múlik el. Mivel az egész előadást a néző szemszögéből láthatjuk, a lenyűgöző élmény mindvégig megmarad. A csodálat mindenekelőtt a virtuóz előadásnak szól, ahogy a táncosnő nemcsak a testét, hanem ruháját is mozgatja. Miközben a nő mágikus erejű körben forog, kezét a tánc dinamikája vízszintes és függőleges irányba lengeti. És ahogy szemfényvesztő gyorsasággal szoknyáját emelgeti, majd éppoly hirtelenséggel lábfejeire engedi, miközben szédítően forog, mindez a látvány a fellobbanó, majd kihunyó lángra emlékeztet. A négyrészes költeményben az egyes szakaszok – párhuzamosan a tánc fokozódó, majd csillapodó ritmusával – a tűz szimbólumát az élet, a szerelem és a művészet érzéki összekapcsolódásává lényegítik. Az első strófa a tánc kezdetére és gyorsulására összpontosít. A második, amely egyetlen sorból áll, épp a tipográfiai elkülönítéssel emeli ki az átváltozás kivételes pillanatát, amelyben a lenyűgöző kép szimbolikus síkra transzponálódik: „És azután már csupa-csupa láng” (uo.).¹⁶ Innentől kezdve a tűz, illetve láng metaforája minden átvitt jelentésével együtt a táncot helyettesíti, anélkül hogy elveszítené ez utóbbinak érzéki jellegét. Ellenkezőleg: a lánggá átváltozott ruha, amely metonimikus kapcsolata révén egyszersmind a táncosnő testét is felidézi, épp e kettős hatás révén képes magát a szenvedélyt szimbolizálni. A harmadik versszak képei már ellenállhatatlan hatalmát mutatják a tűznek, melynek lángjai – a meztelen karok – kígyókként bújnak elő. A Bibliából tudjuk azonban, hogy a kígyók nemcsak fé-

¹⁵ „herrisch, mit hochmütiger Gebärde” (RWK I 1996, 491).

¹⁶ Ez egyben a „fordulat pillanata” is, amelyet Fülleborn szintén kiemel (FÜLLEBORN 1997, 178).

lelmet keltő állatok, hanem a kísértés jelképes képviselői is, ez pedig már szintén a veszélyes szenvedély hatalmát bizonyítja.

Feltűnő, hogy éppen a lángok elfojtását leíró zárórész a legterjedelmesebb. Aligha azért, mert a mámor agóniája több figyelmet érdemelne, mint annak kiteljesedése, hiszen ez ellentmondana a versszöveg alaptémájának. Ami itt hangsúlyt nyer, az maga a feszültségteljes küzdelem a táncosnő és az általa teremtett tűz között, vagyis a művész harca a műalkotással. Mert a teremtett mű, miközben önálló életre kel, úgy tűnik, szembefordul alkotójával. Ez a motívum Rilke más műveiben is megjelenik, legegységelműbben *Az alkimista* (194), *Der Reliquienschrein* (RWK I 1996, 530), valamint *Der Goldschmied* (RWK I 1996, 397) című ciklusdarabokban. Ellentétben azonban ezekkel a szövegekkel, amelyekben a műalkotás szuverenitása annak tökéletességére vezethető vissza, amit viszont a művész a nyers anyag fáradtságos megformálásával és átlényegítésével ért el, a *Spanyol táncosnő*ben már maga a megformázandó anyag is élő. Teste Rodin alkotásaira emékeztet, „melyeknek minden pontja akarattá vált”.¹⁷ Ezért nem akarja megadni magát a teremtő akaratnak: „[...] ott a földön / toporzékol, dühöngve és üvöltőn / és nem akar elülni lenn a porban [...]” (157–158). Mégis: mind a szuverén előadásmód, mind pedig a tökéletes koreográfia, amely a legkisebb részletet is számon tartja, nem csupán a szenvedély erejét bizonyítja, hanem a művészet hatalmát is, amely egyedül képes arra, hogy az élet mámorító szépségét hiteles módon megjelenítse.¹⁸

Az élet körforgása – *A körhinta*

A lét, amelynek mozgásformája Rilke értelemezésében is körforgást jelent, teljes összetettségében és lenyűgöző ellentmondásosságában *A körhinta* című versben jelenik meg. A lírai szituációt ezúttal is egy konkrét kép mutatja be, a Luxembourg-kert vidám, színes világa, amelyben a körhinta egyértelmű szimbólum-funkcióját ugyan csak a vers zárórészében nyeri el, jelképes tartalmát azonban már a szöveg egésze kezdettől fogva magában hordozza. E szimbolikát tovább mélyíti a kettős perspektíva, amely a mámorító játékot két nézőpontból láttatja: egyrészt az önfeledt gyermeki öröm szemszögéből, másrészt pedig a felnőtt világ déjá vu-élménytapszátalatának horizontjáról.¹⁹ A versszöveg két egyenlőtlen részre osztható: az első hat strófában a plasztikus képekben ábrázolt forgó

¹⁷ Vö. RILKE 1996, *Rodin*, RWK IV 1996, 426, ford. tőlem: Sz. Z.

¹⁸ Park a vers részletes elemzésében arra a következtetésre jut, hogy maga a szöveg mintegy „táncá válik” (PARK 2008, 183).

¹⁹ Helmut Berthold e kettős perspektívát egyrészt szintén a gyermek nézőpontjára, másrészt pedig egy tárgyias közlésmódra vezeti vissza (BERTHOLD 2010, 250). Sabina Becker is utal a „multi-

körhinta vizuális élménye dominál, míg az utolsó versszakban a reflektív elem a meghatározó. Ugyanakkor mindkét részben kizárólag jelen idő szerepel, amely az első részben a pillanat élményének valós átéltségét tanúsítja, míg a lezárásban a reflektáló gondolatok általános érvényét sugallja.

A körhinta állatfiguráinak jellemzői – az elefánt kivételével – az eleven valóság benyomását vagy inkább illúzióját keltik, ha nem is természetes környezetben, de legalább annak valamiféle városi „színpadán”, mint például az állatkert vagy a cirkusz. A lovak „tarkák”, az oroszlán haragos, „bősz”, a szarvas pedig „erdő vadonán / futhatna így” (156, ford. Szabó E.). Ez a költői illúziókeltés tökéletesen megfelel a gyermekfantáziának, amely a valóságos környezetet szintén varázslatossá alakítja, és az élettelen tárgyakat átlényegíti. Ebből a nézőpontból a körhinta kicsiny, zárt világa az élet szimbólumaként is értelmezhető, amelyben a kalandos sokszínűséget és borzongató titokzatosságot a körhinta játéka átláthatóvá és ártalmatlanná egyszerűsíti. Az alkotó szellem képzelőereje ellentétes irányú utat jár be, amikor e játékot a lét érzékletes képeként tárja elénk. Hiszen a körforgás nem csupán gyönyörteljes megfélekedzést jelent, amelyben a létezés harmonikusan lekerekíthető, hanem az „örök visszatérést” is jelképezi, melynek céltalansága felnőtségünk kedvetlenítő tapasztalatává válik. A „s fel-felbukkan egy fehér elefánt” (uo.) háromszori ismétlése így már nem csupán az ismételten megjelenő valódi látványra utal, amely egyébként hitelesen érzékelteti a külső szemlélő vizuális élményét, hanem arra a *déjà vu*-tapasztalatra is, amely e képsornak éppen az újdonság-varázsat szünteti meg. Mind a szöveg ritmusa, mind pedig a versstruktúra egységeinek tipográfiája e kettős nézőpont ambivalenciájáról tanúskodik. Míg ugyanis az első rész hosszabb strófái elsősorban a gyermekélmény izgalmát érzékeltetik, a „s fel-felbukkan egy fehér elefánt” kétszeri elkülönítése már a monotóniát hangsúlyozza. Ezt a kettősséget jelzi a piros és kék élénk színeinek szembeállításával a fehér egyhangúságával. A rikító színek egyértelműen a gyermekvilágot jellemzik: a szarvason egy „kék kislány” ül, míg a rőt oroszlánon „egy fehér fiú nyargal” (155, ford. Szabó L.). E színes világtól nemcsak látványban, hanem egyedüllétében is elkülönül az elefánt figurája. De a verbális és nominális stílus kontrasztív használatában is megfigyelhető e különbség. Mind a játékállatok, mind pedig gyermeklovasaik „akcióban vannak”, amire az igék utalnak: „Ott fehér fiú: oroszlánon ülve, / forró kis keze a sörénybe szánt, / az oroszlán vicsorog, lóg a nyelve” (156, ford. Szabó E.). Az öntörvényű gyermekvilág dinamikájától merőben eltér a körforgás kiüresítő egyhangúsága, melyet a mondat szerkezet főnevesítése is érzékeltet. Mert ugyan az elefánt is mozog, de ő kimarad a játékból. Azáltal, hogy az állatfigurák a megszemélyesítéssel átkerülnek egy sajátos mesevilágba, melynek elevensége semmiképpen sem kapcsolódik a mechanikus keringéshez, egy olyan

perspektivitásra”, ugyanakkor ő a nézőpontváltást a modern világ szempontjából értelmezi (BECKER 2004, 52).

távlat mutatkozik, amely felfokozottságával az élet szépségére utal. És mégis, a létezés öröme a szimbolikus üzenete ellenére, megmarad a körhinta tárgyi valósága, amely a részlegesség és zártság világát jelzi, s amely a makrokozmosz végtelenségével nem rokonítható. Ezt sejteti az ötödik versszak képe a „nagyobacska” lányokkal, akik a „lovon rugózásból” már-már kinőve, „a hinta- / pörgésből égre néznek, messze, túlra [...]” (uo.). A forgástól mámorittasan nem érik be a szűk körrel, melyet a körhinta játéka megenged: távolba tekintenek, az ismeretlen messzeségbe, álmodó vágyakozással. Ennek az egyetlen gesztusmozzanatnak a metaforikája azt feltételezi, hogy egy másik világ is létezik, s ez megnyitja a szöveg egy újabb, harmadik perspektíváját is, melynek jelentése leginkább az utolsó strófa szimbolikájából vezethető le.

Az utolsó részben még egyszer megjelenik az összes fontos motívum, hasonlóan a zeneművekhez, ahol a zárórészekben egymás után felcsendülnek a darab fő témái, de ezúttal már kifejtés nélkül, csak utalásszerűen és egymásba fonódva, a mű egészének összefoglalásaként. S az egyes képek, amelyek az előző szakaszokban – az állandó mozgás ellenére – még világos körvonalakkal rendelkeznek, itt már hangulati benyomásokká sűrűsödnek, ugyanakkor reflexív síkra is átkerülnek. A szöveg poétikai egységét bizonyítja, hogy benne a kontemplatív elem az érzéki metaforikus összetevővel elválaszthatatlanul egymásba olvad. A lírai reflexió, amely a körhinta látványát kíséri, megszünteti a határokat az élményként is megtapasztalható mikrokozmosz és a képzeletben feltételezett makrokozmosz, azaz, a költészetre vonatkoztatva: a tárgyi világ és a jelkép között. Így a pillanat az örökkévalóság, a létmegtapasztalás pedig a télosz távlatában kerül megmértetésre. E mély értelmű paradoxon képezi az alapját annak a költői következtetésnek, mely szerint a feltétel nélküli, az elemi létmeghatározottság egy másik értelmezési síkon mint feltételezett, megkérdőjeleződik. A szöveg lírai alanyának e gondolatilag és érzelmileg egyaránt összetett magatartásában a fin de siècle korának két meghatározó jelensége látható: egyrészt a schopenhaueri és nietzschei életfilozófiában hangsúlyosan megfogalmazott körforgás gondolata, másrészt az impreszionista létélmény. A kezdő és a záró versszak keretes kiemelésével jelenik meg Schopenhauer és Nietzsche életfilozófiájának néhány alaptézise. Schopenhauer *A világ mint akarat és képzet* című fő művében az akarat oknélküliségéről beszél, amely az életelvet jeleníti meg, és független időtől és tértől. Vele ellentétben a személy, az egyed csupán jelenség, és mint ilyen, a tér, idő valamint a kauzalitás függvényében él.²⁰

²⁰ A filozófus azt is kiemeli, hogy „die *Erscheinung* des an sich grundlosen Willens doch als solche dem Gesetz der Nothwendigkeit, d. i. dem Satz vom Grunde unterworfen ist” (SCHOPENHAUER, Bd I 1977, 159).

Schopenhauer pesszimista tanítása a lét oknélküliségéről és determinizmusáról nihilista megerősítést nyer Nietzsche bölcséletében, kiegészítve azt a körforgás elméletével:

Ez az élet, miként ezt most éled és élted, még egyszer és még számtalan alkalommal élned kell; és semmi új nem lesz benne, hanem minden fájdalom és minden öröm és minden gondolat és sóhaj és életed minden kimondhatatlanul kicsi és nagy dolga vissza kell, hogy térjen hozzád és minden ugyanabban a sorrendben [...].²¹

Akkor is, ha tudjuk, hogy Nietzsche filozófiája életigenlő voluntarizmusával megkísérli Schopenhauer rendszerének alapgondolatát túlhaladni, az örök visszatérés képe szorongatóan fájdalmas bepillantást enged a létezés törvényébe, amelynek szimbólumát Rilkenél a körhinta jeleníti meg, amely „fut és kergeti a végét, / kering, forog, s nincs célja” (155). És mindenki, akit „ez az egész, hajszás, vak forgatag” (uo.) elkápráztat, a mámorító körforgás gyanútlan résztvevője. Mégis, e komor felismerés ellenére sem tagadható a látvány megejtő szépsége, hiszen a pillanat impresszionista élménye, amelyben – ha csak rövid időre is – a diadalmas élet végtelen gazdagsága mutatkozik meg, ami pedig a létezés értelmét, az örök jelenvalóság teljességét sugallja. Vagy legalábbis a kiolthatatlan vágyakozást a Kairosz személyében és fogalmában megtestesülő betöltött pillanat után, amely az élet tűnő káprázatában is a maradandót képes megragadni. A záró rész távlata elhalványítja a személyek és tárgyak körvonalait. Még egyszer feltűnik a színpompás tarka világ, ezúttal azonban csak a színek felsorolásával: „Mint szalag / nyúlik egy-egy folt, piros, szürke, mélykék [...]” (uo.). Miként itt a metonímia, úgy a következő két sorban a színekdoché képalkotása jeleníti meg a boldog gyermekvilágot: „s profil, mely kezdődött és elszaladt. / S néha egy mosoly, játék üdve” (uo.).²² Ezúttal ugyan már csupán villanásszerűen, mégis valós eleveenségében tűnik fel a lét tékozló szépsége, mintegy ellenpontosza annak céltalanságát és mulandóságát.

A függőleges körforgás: *Római kút*

Jöllehet a körhinta utasai a forgáskor egyenletes ritmusban emelkednek és süllyednek, a vízszintes irány a mozgást, a lét dinamikáját földközelségben tartja. A függőleges körforgás szimbolikája Rilke lírájában ezzel szemben az emberi lét nagyobb távlatára utal, ahol a földi és az égi szférát szüntelen körforgás kapcsolja össze. Az *Oszlopfő* és a *Római kút* című versek, amelyek egy időben keletkeztek,

²¹ NIETZSCHE 1980, Bd. III 202, ford. tőlem: Sz. Z.

²² Lásd még MÜLLER 1999, 228.

bizonyára a legjobban példázzák a két világ közötti kölcsönhatást. Itt most csak a *Római kút* elemzésével tárjuk fel mindezen összefüggések poétikai vetületét.²³

Feltűnő, hogy a szökőkút tárgyszimbóluma a körmozgást mint esztétikai létformát ábrázolja. Éppen ezért a vizuális élmény pontos leírása ellenére a szökőkút látványa kezdettől fogva stilizált módon, spirituálisan átlényegítve és megemelve jelenik meg. Így korántsem a mozgás szüntelen ereje kerül bemutatásra, hanem annak megszürt és mintegy megnemesített formája. A nyugalom sajátosan esztétizáló lassítása és eleganciája jellemzi a mozgásformákat, amelyek letűnt idők csendes nagyságát idézik. Ezt kifejezendő a „halk”, „halkan” szavak és ezek szinonimájaként a „nyugton” attribútuma minden versszakban jelen vannak. Valami kikezdhethetetlen harmónia uralja e díszes tárgy auráját, amely nemcsak egy korábbi korszak esztétikai ideálját testesíti meg, hanem sokkal inkább annak szimbolikus és ezért mindig jelen lévő szépségét emeli ki.

A két kútkagyló a létezés felső (égi) és alsó (földi) tartományának tárgyi szimbólumaként feltételezi és kiegészíti egymást. Az első versszak keresztímei révén létrejött kapcsolat („magasabban” – „lehajlik halkan”) a kétféle mozgásirány kölcsönös feltételezettségére és összetartozására utal. Miközben az alsó kagyló vize várakozón felfelé tekint, fentről lefelé folyik a víz. A keresztírmek folytatása a 2. versszakban ugyanakkor a fenti szféra aktív és a lenti medencevíz passzív szerepét hangsúlyozza: „elébe hallgat” – „eget mutat” (ford. tölem. Sz. Z.).²⁴ Ez a mozgásforma és mozgásirány a kiindulási ponttól kezdve egészen lezárulásig jelen van, és dinamikája a nyugodt tempó ellenére is kiemelkedik. Különleges poétikai hatást eredményez az ellentétekre épülő szövegépítkezés, amely a mű szerkezetének több síkján is értelmezendő. Grammatikai szempontból leginkább az igék igenevesített szerkezetei szembeötlőek. Jóllehet a költemény egy szökőkút vízjátékát írja le, az egész szövegben csak két alkalommal találunk ragozott igealakot, mégpedig az első és utolsó versszakban („stand”; „macht”), a többi nyolc ige jelen idejű melléknévi igenévként szerepel. Ez az igenevesített stílus tompítja a szöveg jelentésdinamikáját, s ezzel a víz körforgását szelídítve korlátozza. A fegyelmezés pedig – legalábbis itt – formateremtést jelent, ami pedig minden művészi alkotás elsődleges feltétele. Így kapcsolódik egymásba a természet törvénye a művészetével. Az igeneves szerkezetek túlsúlyának van azonban még további hatása is: a pillanat jelenvalóságát az időtlenbe fordítja át. Ezzel pedig a műalkotás tartósságát és tökéletességét ismét a természeti lét törvény állandóságához és harmóniájához rokonítja.

A képvilág szintjén az ellentét az egyes képek aktív és passzív jelentésében mutatkozik meg. A legfontosabb különbség a felső és az alsó medence megsze-

²³ Walter Simon a vers több értelmezéséről nyújt áttekintést (SIMON 1991, 95skk).

²⁴ Az eredeti szöveg rímeit – „entgegenschweigend” / „Himmel [...] zeigend” Tóth Eszter fordítása nem őrzi meg. Vö. Rainer Maria Rilke versei 1983, 154.

mélyesített alaphelyzetét tekintve a mozgásban és várakozásban érzékelhető. Ez az egyszerű szembeállítás azonban a megszólalás és a hallgatás mögöttes ellentozásával válik összetetté. A lefelé folyó víz ugyanis némán viszonyul a lent várakozóhoz, a hozzá halkán beszélőhöz. A „mellékszerepeknek” ez a funkcionális cseréje a mozgásformák rejtett sajátosságára és szimbolikus jellegére enged következtetni.²⁵ Maga a versforma is pontosan mutatja azt az ellentétet, amely a szöveg egészét feszültséggel tölti el: a (látszólagos) ellentmondást a klasszikus szonettforma és az áthajlás folyama között, melyben a tökéletesen zárt struktúra feloldódik. A statikus és dinamikus mozgásformák egymásnak feszülése itt ugyan az absztrakció szintjén jelenik meg, megőrzi mégis annak konkrét jelentését is. Az áthajlások dinamikája és a mozgások iránya a lehulló vízcseppekéével állítható párhuzamba, miközben a zárt versformának hasonló funkciója van, mint az alul lévő medencének, amely a vízcseppeket felfogja. A vers a szökőkút vizének mozgásából a lefelé esőt emeli ki, és ezt a folyásirányt különös lassúságában ábrázolja. A szövegjelentés szimbolikus síkján mindez azt jelenti, hogy a szökőkút két részének antropomorf gesztusai olyan rituális mozgást követnek, amely a kinetika törvényén messze túlmutat. Hiszen mindig a fenn lévő víznek jut az a szerep, hogy az alul lévőnek a „sötétség s zöld megett” (154) az eget megmutassa. A körforgás törvénye szerint mindig ugyanaz és mindig más víz az, amely a fent világának üzenetét magával viszi a mélybe, és amelyet majd ott várakozva fogad. Az ég valamely „ismeretlen tárgyhoz” hasonlított, amelynek titka minden sietség nélkül kerül megosztásra. Sajátos álmatagság és kényelmesség jellemzi a víz mozgását, amely „csöppenként s álmodva” (uo.) éri el az alsó medencét, ahol végső tükörré válik.²⁶ A fin de siècle korának két meghatározó jelensége, a szimbolizmus és esztéticizmus egyaránt jelen van a műben: a két medence közötti halk beszéd a zöld és sötét mögötti égre utalva csak sejteti a rendkívülit, anélkül hogy a transzcendens szférát közelebből meghatározná. E rejtettségek azonban nem csupán a szimbolizmus elvéhez van köze, mivel ez egyszersmind a tükör-motívummal is összefügg.²⁷ Hiszen az alsó medence a felső tükörképeként jelenik meg, és ez a közvetlen rokonság örömteli érzését kelti. Éppen ezért a helycserét semmiféle ’honvág’ nem kíséri, mivel az új hely éppúgy a víz közegéhez tartozik. Az egymásra ismerés mosolya, amelyben bizonyára egyfajta Nácisz-boldogság is szerepet játszik, arról a bensőséges együttlétről tanúskodik, amely a kívülálló számára megközelíthetetlen.²⁸ Így erősíti egymást a műben a szimbolista jelentésadás hermetizmusa és az esztétizmus exkluzivitása.²⁹ Bár a természeti elem összekapcsolá-

²⁵ Lásd még NEUMANN 2001, 153.

²⁶ Lásd még WEGENER-STRATMANN 2002, 211sk.

²⁷ A tükör-motívumhoz lásd még OCKENDEN 2000, 97.

²⁸ A Rilke-életműben gyakran megjelenő Nácisz-motívumról vö. még UNGLAUB 2002, 271skk.

²⁹ Bollnow a szökőkút képében a költői alkotás metaforáját látja (BOLLNOW 1951, 248).

sa az esztétikaival a szökőkút szimbólumában a létértelmezés leszűkítését, ugyanakkor azonban annak megemelését is jelenti. Az égi szféra és a földi világ közötti távolságot az esztétikai gesztus egyneműsítése csökkenti, és harmonikus körben egyesíti. A költemény a létezést ezzel ugyanakkor az utópia világába távolítja, és ebből a perspektívából értelmezi.

A szellemi átlényegülés útja: *A narancskert lépcsője*

A mozgás perspektívája *A narancskert lépcsője* című versben is egyenes vonalú és függőleges irányú, de – a *Római kúttal* ellentétben – alulról felfelé vezet. Ez a komplementer jellegű nézőpont, amely azt a hierarchiát, amely a fent és lent világot egymástól elválasztja, ugyanakkor össze is kapcsolja, kétféle értelemben is megvilágítja. A lépcső mint tárgyi szimbólum ugyanis nemcsak a társadalmi ranglétrát reprezentálja, hanem a szellemi kiteljesedéshez vezető utat is. A kivételes építmény rögtön a verskezdetben kiemeli a társadalmi kiváltságot: egyrészt a cím helymegjelölésével, „Versailles”, amely felidézi a francia királyság fényűző hatalmát, másrészt a királyok megemlékezésével, akik e lépcsőt egykor használták. A „Mint a királyok”³⁰ hasonlító szerkezet a tárgyat és a személyt nemcsak egymáshoz köti, hanem azokat egyszersmind egymással kicserélhetőnek láttatja: a lépcsőzet megszemélyesül, miközben a társadalom legmagasabb fokán állók tárgyasulnak. Ez a kettős megjelenítés megemeli, azaz átértékeli az építmény tárgyi valóságát, miközben az uralkodók méltóság-szerepe csökken, anélkül hogy a kétféle szerephelyzet lényegét tekintve nivellálódna. A megszemélyesítés jelképe ugyanis magában foglalja azt az emelkedési folyamatot, amely személyre és tárgyra egyaránt vonatkozik, és amely a szellemi átlényegülés útját mutatja.³¹ Ez az átváltozás a költemény központi helyén történik. A három versszakos szövegben a cezúrát és a fordulópontot a második strofa középső részében kettőspont jelzi. Innentől kezdve a mozgás egy másik, transzcendens síkra kerül át. Így az emelkedés immár nem pusztán fizikai és szociális jelentésében értelmezhető, hanem az isteni kiválasztottság jelképeként is: a lépcső „lassan és Isten kegyelméből az égbe és semmibe” (RWK I 1996, 487, ford. tőlem: Sz. Z.) nyúlik. E szimbolikus folyamat azonban metafizikai vonatkozásában is kétértelmű. Hiszen az ég, mint minden felfelé törő mozgás célja, öncélúnak mutatkozik. Mivel a szöveg egyértelműen csak az út végét jelzi, anélkül hogy utalna beteljesítő értelmére, a felemelkedés transzcendens, illetve vallásos funkciója kérdéses marad.

Mégis, az építmény a vitatott végcél és a lépcső-szerep befejezetlensége ellenére sem értelmetlen. Lényegi funkcióját ugyanis az esztétikai formák reprezen-

³⁰ Az idézetek fordítása tőlem: Sz. Z.

³¹ Lásd még SCHUSTER 2001, 120.

tációjában nyeri el. Pontosan úgy, miként ezt Thomas Mann *Királyi fenség* című regényében láthatjuk, ahol a mű központi alakjának, Klaus Heinrich hercegnek a „formális létét” az esztétikai szerep igazolja. A kiválasztottság ugyanakkor Ril-kénél éppúgy, mint Thomas Mann műveiben, nemcsak kiváltságot jelent, hanem nyomasztó terhet is. Mert a mindenkori csodálatnak, amely a kiválasztottak osztályrésze, súlyos ára a magány: a lépcső „egyedül vezet felfelé a mellvédek között” (uo.). Az emberi környezettől elkülönítve a kiváltságosok boldogsága ezért többnyire csak narcisztikus énkiteljesedés. A felfelé ívelő út látványa mintegy kárpótlás: lent áll a hódolók serege, mely nem követheti a magasba törőt. A „mintha” kötőszó itt nem csupán a hasonlítás feltételes módozatát fejezi ki, hanem azt a távolságot is, amely a mindennapi emberek világát a kiválasztottétól elhatárolja.

Az egyre karcsúsodó lépcsősor a magasba emelkedés mellett a kifinomulás folyamatát is jelképezi. Ezzel az arisztokratikus létforma tárgyi szimbóluma közvetlenül kapcsolódik az esztétikai átváltozás és a szellemi átlényegülés mozzanatahoz. És ez az a pont, ahol a „sehová sem vezető” út elnyeri lényegi funkcióját, mivel az esztétikai reprezentáció öncélként is igazolást nyer azzal, hogy eszményi tökéletességében és szépségében tárul elénk.³² Azáltal pedig, hogy e hierarchikus struktúrában a csúcson nem valamiféle elvont szellemiséget jelenít meg, hanem a szépség érzékileg észlelhető és élvezhető valóságát, a vonzerő még nagyobb. Ez a kettős kisugárzás tartja fenn a magasba törő erő dinamikáját. Nem véletlen, hogy a szöveg explicit formában csak ezt a linearitást, ezt a felfelé haladó mozgást mutatja, amely az esztétikai teleológia értelmét jelenti. A szövegjelentés összetettségéhez tartozik azonban a mozgás rejtett kiegészítése, amely – a földi lét törvényét követve – kört ír le, miként ezt az *Oszlopfő* című vers szemlélteti, ahol az ég felé hajtó erő a földre végül mégiscsak visszatér.³³

Bármely irányú is azonban a mozgás, amelyet az itt vizsgált versek tárgyiasságukkal önmagában is szemléltetnek, szimbolikus kiterjesztésükkel pedig filozófiai mélységet nyerne, közös lényegét a kitörni vágyó erő képezi. A távlat vonzása az, amely ezt a mozgást fenntartja, s melyben nem nehéz felismerni az önkiteljesedés szüntelen vágyát: a magasba törő szellemét éppúgy, mint az idegen világot felfedezni akaró útra kelést. A lírai életmű egészében jelen van e létteljeséget sóvárgó akarat: a korai művekben éppúgy, mint a kései alkotásokban. Ezt bizonyítja már az életmű első, poétikai teljességgel bíró kötetének, *Az áhítat könyvének* rögtön a második darabja, a *Szélesedő kört száll be a létem*, amely „Istent körözve” a végtelent kísérti.³⁴

³² Lásd még DAVID 1987, 330.

³³ A vers részletes elemzését lásd SZENDI 2010, 211–214.

³⁴ Rüdiger Görner a körmozgást „antilineáris fejlődéskoncepciónak” nevezi (GÖRNER 2004, 71).

Szélesedő kört száll be a létem,
 begyűrűzve a tárgyat, a tért.
 Az utolsó kört tán el nem is érem,
 de megpróbálok azért
 (19, ford. Nemes Nagy Á.).

A makacs bizalomban, amellyel a lírai én a végső kudarcot bár számba veszi, de csak a panteisztikus átlényegüléssel törődik, ott rejlik az alkotó szellem vetélytárs-öntudata a Teremtővel szemben. Mert igaz ugyan, hogy a szerzetes-szerep a kötet verseiben formálisan az Isten iránti hódolatra kötelez, a művész-én tudatosan megszegi az alázat fogadalmát, miként ezt az *Ezek Michelangelo napjai* kezdetű vers is bizonyítja. A „minden mértéknek felette / álló” (24) teremtő zseni alakjában Rilke azt a kiváltságos művészt látja és láttatja, akit egyedül az „élet anyaga” és mindenség-élménye tart lázban, és az isteni becsvágy, „hogy az egészet *együl* fogja át” (25). Isten az egyetlen, s egyszersmind utolérhetetlen rivális, akihez az alkotó művészt ambivalens indulat fűzi: „Nagy gyűlöletével imádjá hát, mert ily elérhetetlen” (25, ford. Lator L.).

Míg a korai líra reveláló élménye az Én számára a transzcendens körmozgás, melyben a lírai szubjektum kiterjesztése a teremtés igényét is magában foglalja, a középső korszak egyik emblematisz verse, *A tékozló fiú kivonulása*, már e transzcendencia lázadó meghaladását tartalmazza. A költemény a bibliai parabolát teljesen átértelmezi azzal, hogy a hangsúlyt nem a megtérésre, hanem épp ellenkezőleg, a címben is jelzett „kivonulásra” helyezi, a választás döntő pillanatára, amely az Ént az ismert világból az ismeretlenbe, a végtelen lehetőségek, de egyszersmind a kudarcos veszélyek távlatába lendíti. A kérdésre – „S mi hajt?” – a válasz, a részben bizonytalan, s mégis elemi erejű érzések, irracionális vágyak felsorolása: „Alkat, ösztönös éhség, / türelmetlenség, homályos reménység, értetlen s meg nem értett mámorunk [...]” (131, ford. Kálnoky L.). Rilke költői világában a belső szükség-szerűség kifejeződései ezek a fogalmak, annak az érzéskomplexumnak töredékes felvillantása, amely a lét távlatait kutatja, s az Én sorsdimenzióját mindig e végtelenség élményközegébe helyezi.

S még akkor is, amikor a „mulandóság szelleme / a gyanutlan-érzöt” (323, ford. Tandori D.) megérinti, miként ezt az életművet lezáró *Szonettek Orpheuszhoz* tanúsítják, az elmúlással konokul szembeszegülő erőt hangsúlyozza:

Valónkkal mégis, hogy sodratunk.
 nem múlt erőnkkel így vagyunk
 isteni-létü szokás
 (323, ford. Tandori D.).

Az idézett 27. szonett zárósora különös, de rendkívül pontos azonosítást használ: „isteni-létű szokás”, amely hű fordítása az eredetinek: „als göttlicher Brauch” (RWK II 1996, 271). Változatlan igényformálás ez a transzcendens részesedésre, anélkül hogy az Én istenivé stilizálná önmagát. Az állítás a „szokásjogra” hivatkozik, amely a transzcendens-kapcsolatot, a teremtés „művészrokonságát” változatlanul feltételezi. Az Én és a világ közötti ellentét megszüntetésével a mindent átfogó egység érzését fejezi ki a *Szonettek Orpheuszhoz* I. részének 2. ciklusdarabja. A „már-már leány” átlényegítő jelenlétével a lét és a világ álomként jelenik meg.³⁵ Az egész ciklus záródarabja pedig – igazi költői testamentumként – utoljára vall a létezés élményéről, s a teremtő Én küzdelméről a halhatatlansáért.

S ha elfeled majd e földi lét,
„Eliramlok” – mondd a néma földnek.
S szólj a fürge vízhez így: „Vagyok”
(325, ford. Szabó E.).

A föld és víz metaforikus ellentételezésével és összekapcsolásával az Én még az orpheuszi búcsú gesztusában is igényt tart a teljességre: az örökké megújuló víz mozgására és a föld állandóságára.

S bár a létmozgás formái a mitológiai szerepkapcsolat révén látszólag az Énre szűkülnek, az önmegszólító verstípus lehetőségéből következik, hogy a megszólított – „Messzeségek halk barátja” – általánosabb érvényű személy, miként a költői imperatívusz is mindnyájunknak szól: „Változz azzá, mit a lét akar” (324, ford. Szabó E.).

Bibliográfia

- ADLER, Jeremy (2000), Vom Raum zum Weltinneraum: Rilkes Deutungsgedichte, in Adrian STEVENS – Fred WAGNER (Hrsg.), *Rilke und die Moderne. Londoner Symposium*, München, Iudicium 2000.
- BALDAUF, Kunibert (1987), Die Funktion von ist- und tut-Prädikationen in Rilkes Gedicht ‚Der Panther‘. Zur Analyse poetischen Sprachgebrauchs in der Lyrik, in Walter SEIFERT (Hrsg.), *Literatur und Medien in Wissenschaft und Unterricht. Festschrift für Albrecht Weber zum 65. Geburtstag*, Köln-Wien, Böhlau.
- BECKER, Sabina (2004), Rainer Maria Rilke und die Stadtliteratur der Jahrhundertwende, in *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Bd. 25, 45–62.
- BERTHOLD, Helmut (2010), Lessings und Rilkes Karussell-Gedichte, in *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Bd. 30, Göttingen, Wallstein Verlag, 245–260.

³⁵ Lásd EGEL 2014, 380.

- BOLLNOW, Otto Friedrich (1951) *Rilke*, Stuttgart, Kohlhammer.
- BORMANN, Alexander (2001), Würzburg, Königshausen & Neumann.
- DAVID, Claude (1987), Die Leere und die Fülle. Über eine Metapher in der Lyrik R. M. Rilkes, in Rüdiger GÖRNER (Hrsg.), *Rainer Maria Rilke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 319–333.
- DECKER, Gunnar (1996), Überschreiten, aber kein Wohin, in *neue deutsche literatur*, 44. Jg., Heft 6, 49–53.
- DUHAMEL, Roland (1987), Rilkes Neues Gedicht ‚Der Hund‘, in *Germanistische Mitteilungen*, H. 25, 39–43.
- ECKEL, Winfried (1999), Musik, Architektur, Tanz. Zur Konzeption nicht-mimetischer Kunst bei Rilke und Valéry, in Manfred ENGEL–Dieter LAMPING (Hrsg.), *Rilke und die Weltliteratur*, Düsseldorf–Zürich, Artemis und Winkler, 236–259.
- EGEL, Antonia (2014), *Musik ist Schöpfung. Rilkes musikalische Poetik*, Würzburg, Egon-Verlag.
- FÜLLEBORN, Ulrich (1997), Rilke 1906 bis 1910. Ein Durchbruch zur Moderne, in Vera HAUSCHILD (Hrsg.), *Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 160–180.
- GEROK-REITER, Annette (1996), *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes „Sonette an Orpheus“*, Tübingen, Niemeyer.
- GÖRNER, Rüdiger (2004), *Rainer Maria Rilke. Im Herzwerk der Sprache*, Wien, Zsolnay.
- JAYNE, Richard (1972), *The Symbolism of Space and Motion in the Works of Rainer Maria Rilke*, Frankfurt am Main, Athenäum.
- KAISER, Gerhard (1996), *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart. Ein Grundriß in Interpretationen*, Bd. II. *Von Heine bis zur Gegenwart*, Frankfurt am Main, Insel Verlag.
- MÜLLER, Wolfgang G. (1999), Rilke, Husserl und die Dinglyrik der Moderne, in Manfred ENGEL – Dieter LAMPING (Hrsg.), *Rilke und die Weltliteratur*, Düsseldorf, Artemis und Winkler.
- NAUMANN, Helmut (1991), *Studien zu Rilkes frühem Werk*, Rheinfelden–Berlin, Schäuble.
- NEUMANN, Gerhard (2001), Rilkes Dinggedicht, in Dagmar OTTMANN – Markus SYMMANK (Hrsg.), *Poesie als Auftrag. Festschrift für Alexander von Bormann*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 143–161.
- NIETZSCHE, Friedrich (1980), *Werke in sechs Bänden*, hrsg. von Karl SCHLECHTA, München–Wien, Hanser.
- OCKENDEN, Ray (2000), Rilkes „Neue Gedichte“: Perspektive und Finalität, in Adrian STEVENS – Fred WAGNER (Hrsg.), *Rilke und die Moderne. Londoner Symposium*, München, Iudicium.
- PARK, MiRi (2008), *Jenseits der Referenz? Ästhetik und Poetik der Abstraktion im mittleren Werk R. M. Rilkes*, München, Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung.
- Rainer Maria Rilke versei* (1983), Budapest, Európa Könyvkiadó.
- RILKE, Rainer Maria (1996), *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hrsg. von Manfred ENGEL – Ulrich FÜLLEBORN – Horst NALEWSKI – August Stahl, Frankfurt am Main–Leipzig, Insel [= RWK I–IV].

- RUFFINI, Roland (2006), *Rilkes Seins- und Kunst-Begriff im Spiegel seiner dichterischen Welt*, 2. Auflage, Lübeck, Marburg, Der Andere.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1977), *Werke in zehn Bänden*, Bd I, Zürich, Diogenes.
- SCHUSTER, Jörg (2001), Erfundene Evidenz. Rilkes Neue Gedichte, in Roland S. KAMZELAK (Hrsg.), „*Historische Gedächtnisse sind Palimpseste*“. *Hermeneutik–Historismus–New Historicism–Cultural Studies*, Paderborn, mentis.
- SIMON, Walter (1991), Zu Rilkes Sonett Römische Fontäne, in *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Heft 18.
- SZENDI Zoltán (2010), *Perspektivierung und Daseinsdeutung in der Lyrik der mittleren Periode Rainer Maria Rilkes*, Wien, Praesens Verlag.
- UNGLAUB, Erich (2002), *Rilke-Arbeiten*, Frankfurt am Main u.a, Lang.
- WEGENER-STRATMANN, Martina (2002), *Über die „unerschöpfliche Schichtung unserer Natur“*. *Totalitätsvorstellungen der Jahrhundertwende. Die Weltbilder von Rainer Maria Rilke und C. G. Jung im Vergleich*, Frankfurt am Main u.a, Lang.