

SZEPES ERIKA

HOVÁ TARTASZ, ORPHEUSZ?



**KÖZELÍTÉSEK
KÁNTÁS BALÁZS LÍRÁJÁHOZ**

SZEPES ERIKA

**HOVÁ TARTASZ,
ORPHEUSZ?
KÖZELÍTÉSEK
KÁNTÁS BALÁZS LÍRÁJÁHOZ**

ISBN 978-615-7015-20-3

**Felelős kiadó – szakami lektor –
felelős szerkesztő:
Dr. Zsávolya Zoltán PhD**

**HUNGARICA ELECTRONICA
BUDAPEST
2025**

Miért is írom?

2011-ben Kántás Balázs akkor még igen fiatal költő írt egy *Orpheusz* című verseskötetet, amihez felkérésre írtam egy rövid kísérő szöveget. Azóta éppen tíz év telt el, és nekem át kellett gondolnom a korábban írt rövid tanulmányt, nem is elsősorban a terjedelméből fakadó hiányosságok, pontatlanságok miatt, hanem főként azért, mert Kántás Balázs több irányban is továbbgondolta fontosnak érzett témáját. Egyrészt hatalmas munkát fektetett bele a példaképnek és irányadónak választott Paul *Celan* életművének fordításába, értelmezésébe, a róla szóló szakirodalom feldolgozásába, – rövidebb tanulmányait 2015-ben összegyűjtötte „*Vannak még dalok túl az emberen*” címen, ami az egyik legfontosabb Celan-vers kulcssora, másrészt nem állt le a 2011-ben megjelent verssorozattal sem, hanem jelentős lépést tett előre a költemények hangvételének, céljának módosítása érdekében, miközben továbbra is követi a Celan-versek jellegzetességeit: a kezdősorok címként feltüntetését, rövidségüket, a megszokott költői nyelvtől eltérő keménységüket, zártságukat.

Úgy érzem, mind a tudományos munka, mind a megváltozott költői hang és cél továbbgondolást igényel. Jelen munkám egy olyan, több tanulmányból összeálló kismonográfia, amely azzal a tervvel és céllal készült, hogy bemutassa: honnan hová jutott a magyar Celan-kutatás és főképpen a szerző, az azóta már inkább a kortárs magyar irodalmi középnemzedékhez sorolandó Kántás Balázs. Hogy az ő értelmezéseinek – és a sajátomnak is – előzményeit megkereshessem, részletesebben meg kellett vizsgálnom az antik mitológia Orpheusz-képét, az „orfikusoknak” nevezett elődök műveit, értékelésüket leválasztani az „orfizmus” divatjáról, és végül világosan szeretném érzékeltetni, miben lépett előre saját költészetében és ezzel a kortársi magyar lírában Kántás Balázs József Attila-díjas költő, műfordító és irodalomtörténész, a kortárs magyar irodalom egyik sokoldalú alakja. A tanulmányorozatot 2011-es Kántás-utószavam fő gondolatai követik, végül egy új Kántásról szóló írás zárja le, amely költői fejlődését-változását mutatja be. Kiemelt figyelmet a téma iránt egyrészt az antik mitológia iránti vonzódásom, másrészt a különleges versekre irányuló szeretetem indokolja. Ezt megerősíteni látom

a Tandori Dezsőtől alább idézett mondatokban, amelyek egyrészt a közlendő fontosságára, másrészt az igazán mély költészet orpheuszi jellegére utalnak, utánozhatatlan pontossággal:

„Ezeket a verseket az olvasónak nem szabad benne hagyni tragikus állapotukban. Mondanivalójuk kizárólagosságában. A közlendő egyedi megmunkáltsága az a kapaszkodórendszer, amelyben a tárgyat fölsegíthetjük a mélyből. Eleinte egyre mélyebbre kell haladnunk ezért. Mintha a befogadót akarná Orpheuszként használni ez a költészet, ez az eurüdikéi líraállapot.” (Tandori 1979, 379-380)

Akkor merüljünk mélyre: ki volt Orpheusz?

Nos, hát művész, a zene mágusa, aki kitharájával – mi pontatlanul lantot mondunk – elbűvölte nemcsak a vadállatokat, de a lelketlen fákat, bokrokat, sőt még a sziklákat is. Neve hallatán ez a kép ötlík fel bennünk először, mert így szerették ábrázolni azok, akik számára a görög szellem elsősorban derűt, nyugalmat, bájt és szépséget jelentett. Így látjuk az i.e. 5. századi görög vázaképen, farönkön (vagy kövön) ül, kezében hangszerével, és fejét révülten az ég felé emeli. Egy római mozaikon állatok között ül, „akik” áhítattal gyűlnek köré, hogy hallgassák. És széles panoráma közepén magasodik, egy dombra települve, a flamand későmanierista Sebastian Vranx tájképén, szinte a Noé bárkáját felülmúló állatsereglet között, – talán nincs is olyan állat, amelyet ne bűvölt volna el énekével. Ez az első képünk a Dalnokról. De rögtön utána egy másfajta szépség kerít a hatalmába: a szelíd tragikum, Orpheusz gyengéd érintése, s a vele járó gyönyörű lemondás az i.e. 420-ra datált háromalakos *Orpheusz*, *Eurüdiké*,

Hermész görög relief római másolatán, amelyet *Rilke* szinte *Arisztotelész* elméletének átélésével, a *félelem* és a *részvét* együttesének felkeltésével mozdított állóképből tragikus jelenetté. (Ennek a szelíd kézfogásnak is van későbbi folytatása, melyek közül Corot képe a legihletettebb.) Ez a jelenet Orpheusz emberi természetének, a szétfeszítő szerelem türelmetlenségének az elbeszélése. Láthatjuk antik vázaképen alvilágra szállását és onnan feljutását, ami után más személyiség lesz: egyedül bolyongó, panaszt éneklő. Láthatjuk még Orpheuszt őrjöngő bakkhánsnőktől darabokra tépve, fejét leszaggatva – ami már nem a szelíd dráma megjelenése, hanem egy véres emberáldozaté.

Ki volt hát Orpheusz? Melyik mítosz az „igazi”? Hogyan függenek össze ezek a látszólag egymással összeegyeztethetetlen esztétikai és erkölcsi tartalmú történetek? A válaszáért a mítosz lényegét kell megkeresnünk, és a prekonceptióktól és divatelméletektől megtisztított fogalmat kell megpróbálnunk meghatározni.

Volt-e ősmítosz? Melyik az igazi Orpheusz, a szelíd dalnok, a vesztes alvilágjáró vagy a véres áldozat?

A természetben élő ember számára léteztek félelmet keltő, pusztító, emberfeletti hatalmak és az életüket lehetővé tévő, segítő, szintén természetfeletti erők. Ezek feltehetőleg a legkorábban környezetük elemei, élőviláguk és élettelen tárgyaik voltak, és a vallástörténet úgy tartja, hogy a legelső nyomon követhető vallási fokozat *még nem is igazi vallás, csak mágikus hiedelem, az animizmus* kora, amelynek lényege, hogy minden, a környezetben lévő dolognak természetfölötti erőt tulajdonítottak (ezt nevezi a vallástörténet – az ausztronéz nyelvekből átvéve – *manának*). A legelső kultusztárgyak ilyen manával rendelkezőnek gondolt élő vagy élettelen létezők voltak, amelyek működését mágikus cselekményekkel vélték befolyásolni. Az Orpheusz-mítoszban majd főszerepet játszó Apollón a kutatás jelenlegi állása szerint eredeti ázsiai formájában egy kőhasáb volt, amit a házak kapui elé őrként

állítottak, ennek neve volt az ókori mitográfusok (Hészühiosz, Szuda) szerint *agüia*, amiből később – a már antropomorf – Apollón mellékneve, az *agüieusz*, azaz 'utcán járó' lett. De az isten feltételezett etimológiájú Apollón nevét is eredetileg egy tárgyról, a *kapuról* kapta: a hettita *ap-pa-li-u-na-as* = 'kapu' szóból eredeztetik, avagy annak föníciai megfelelőjéből, az *abullu*-ból. Az etimológiai kérdésekben nem vagyok hivatott dönten, de az megállapítható, hogy az a tárgy, amiről a későbbi istent elnevezték, kettős funkciójú volt, mint a kapu: nyílt és zárt állapota egyaránt létezett, átvitt értelemben világokat összekötő és elzáró manája volt – ennek nyomai a későbbi Apollón képzetekben megmaradtak. Apollón kettős aspektusában, Nap-természetéből adódóan éltet és pusztít, ő a gyógyító isten (*Paian*), de egyben a pusztító, rontó erő is mint *Argürotox* ('ezüstíjas'), illetve *Szmintheusz* ('Patkányisten'), azaz dögvészhozó, mindkettő az Ilias I. énekében. Más, archaikus forrásokban ismert kettős farkas-alakja is: *Lükeiosz*, a veszélyes ordas, ill. *Lükoktonosz*, a farkasölő. Az úton álló kődarab, a talált tárgy, a *herma* volt az őse az úton járó hírnöknek, Hermésznek, aki út közben ezt-azt talált is, például egy

teknősbékát, aminek páncéljából készítette az Apollónnak ajándékozott hangszer. Tőle kapta Orpheusz. Hermész, Apollón, a hangszer – az Orpheusz mítosz lényegi szereplői.

Komoróczy Géza avatottan vezet végig egy istenség fejlődési fokozatain a sumer Niszaba kapcsán: az Írás Istene nevét egy növény száráról kapta, a *név* az ennek a képéből elvont jel az *írásképen* (a táblákon), majd: „Egy ősi növényi termékenységszimbólum vált benne emberalakú istenséggé, de az istennő gabonaként (továbbra is) áldozati étel, egyszerű gabona.” Alakváltozása során az Írás Istene válik belőle, majd az írkok oltalmazója, végül az iskolák, a tudomány, a költészet úrnője. Az ő személyiségváltása magyarázza az ország nevének kettős jelentését: 'megművelt föld' ill. 'művelt föld'. (Komoróczy 1976, 87) Tisztelet tárgya volt például még a tűzgyújtás helye, aki antropomorf alakjában Hesziává, a tűzhely istennőjévé vált.

Az orosz (tartui-moszkvai) mitopoétikai iskola jeles képviselője, *Tokarjev* pontosan fogalmaz: „Név és viselője közti belső kapcsolat és azonosság (...) hangsúlyozása a mitológiai tudatban feltételez egy olyan kezdeti aktust, amikor minden létezőt névvel illettek, és feltételez egy névadót (onomatetosz), aki a

létezőket és azok nevét megteremti, és a dolgok és nevük ikonikusan összefüggnek egymással.” (Tokarjev 1988: I.200) Ugyanennek az iskolának két másik ismert kutatója célul tűzte ki, hogy megkeresik a kultuszhelyek és az ott tisztelt istenek nevének összefüggését, azaz helynév és személynév szemantikus kapcsolatát. Az ún. *III. novgorodi évkönyv* egyik *helységneve* és az indoeurópai (továbbmenve még a hettita is) *viharisten* neve között állapítottak meg genetikus összefüggést, és ebből következtettek arra, hogy egy olyan istenséget jelöltek a névvel, amely azon a *magaslaton* uralkodott, és amelynek bálványa volt azon a helyen. Ezt egy antropomorfizmus előtti állapot előzte meg, s a folyamatot így jellemzik: „Az istenített menny fokozatosan átalakult egyetlen istenné.” Ugyan ehhez a képhez hozzátartozik még az istenbálvány animisztikus alakja, a tölgy is, amely a későbbi bálvány helyén állt, és neve abból a gyökből származik, mint a hegyé és a viharistené. (Ivanov-Toporov 1984, 97-98)

Valószínűsíthetően később alakult ki – de még jóval az antropomorf istenek létrejötte előtt – az elemek kultusza, hiszen tőlük élet-halál függött. Érdekesen jelentkezik ez a sorrendiség *Hésziodosz* Theogóniájában, az

istenek genealógiájában, ahol a szerző a világtörténetet Khaossal, az őskáossal kezdi: Khaosz neve beszélő név, 'megnyíltni, tátongani', jelentése: űr, sötétség, pusztaság hiány. Khaoszt követi női párja, Gaia, nevének jelentése az indoeurópai 'mélymellű' szóból származik: ő az, aki a föld mélyében öntestéből, azaz kebléből táplálja az élőlényeket. Földistennő tehát, de nem azonos Démétérrel, akinek eredetére, jelentésére még visszatérek. Khaosz önmagából hoz létre más természeti elemeket (Ereboszt, a Sötétséget, Nüxöt, az Éjszakát), majd az Éjszaka és Erebosz egyesülése világra hozza a Levegőt és a Nappalt. Gaia, a Föld, először saját ellentétét és egyben párját, Uranoszt, az Égboltot szüli meg. Az elemek ezen ősisenségei a „felmenői” a későbbi istengenerációknak, Khronosz nemzedékének és a titánoknak, majd a Khronosz után már az olümposzi tizenkettők következnek, élükön Zeusszal, a derült éggel, aki ugyanúgy nem azonos Uranossal, mint Démétér Gaiával: villámai ugyanis csak neki vannak. Hésziodosz istenszármaztatása meglepően logikus és ésszerű, a tudomány a filozófiai gondolkodás előzményének tartja, és a mítoszokon túl mutatnak a többi istenről szóló történetei is.

A fejlődési fokozatok egyik következő állomása, hogy nemcsak tárgyak, elemek kaphattak nevet, hanem az antropomorfizmus első fázisaként emberi viselkedések, tulajdonságok, jellemző embertípusok is. Ezek még nem tartoztak meghatározott személyiségű alakokhoz: *elvont tulajdonságok* voltak. Két csoportjuk volt: az egyszerű *névgyök*, a *mitéma* (népszerűbben, de pontatlanul mitologéma), amely magába sűrítve tartalmazta valaminek a lényegét, amiről aztán mítoszokat lehetett mesélni. *Platón*, aki Prótagoraszról szólaltatja meg egyik ifjúkori dialógusában, vele mondatja ki: a *müthosz* (a görög eredeti alak) a pusztán elbeszélés a mitéma alapján való, reflexiók nélküli elbeszélése valaminek, míg a *logosz* az *értelemmel megvilágított és megvilágítani képes* beszéd. Platón alkalmazza a *müthúsz legein*, *mütholegein* kifejezéseket, amelyből a *mitológia*, a *mítoszok értelemmel rendezett világa* létrejön. Ezért mitológia már Hésziodosz műve is. (Voigt Vilmos használja a *mitéma* kifejezést, amit a mítosz legkisebb elemének tekint. Hanko-Voigt 1982, passim) Loszev szerint a mítosz a kifejtett mágikus név, a beszélő név történetét kibontó elbeszélés (Loszev 2000, passim) A *név gyakran kódolt és sűrített mitológiai szüzsé vagy motívum*, de csak

a mítosz indító motívumát tartalmazza, ami még nem hozza magával a történet további részét vagy kifejtését.

A név-mitéma egy vagy több elbeszélni valót hordozhat. Egyszerű mitéma például a Koré, a 'Leány' elnevezés, amely csak annyit árul el, hogy a leánya Démétérnek, a Föld-Anyának, amelybe, mint magot belevetik. Démétér az összetett nevek példája, az elején álló *Dé*-tő jelenti magát a földet (fogadalmi táblákon a DÉÓ felirat ezt jelenti: 'Földnek' adott áldozat), a *métér* szó az anyát (ami az anyag, a matéria szó szava, a magyar nyelvújítás ennek alapján képezte az anya-g szót). Ahogyan Tokarjev mondja: „A szöveg névhasználati módja jelentheti azt, mi történik a mítoszban magával a név viselőjével (...) Az archaikus mitológiai hagyományban a megidézett személy neve elemeire, részeire tagolódik, azok szerteszóródnak a szövegben, és csak maga a költő és vájt fülű hallgatói képesek a különválasztott részekből, anagrammákból újra összeilleszteni az isten nevét. (Tokarjev 1988 I.198) Ebben a párosításban a Földanya mellett Koré, a Lány, Perszephonévá válik, akinek sorsa, hogy anyját elveszítve az Alvilágba kerüljön, Hadész mellé. Neve is megváltozik, már nem leány, hanem személyes Sors: a név

elején álló *Persze-* előtag a *peithó*=pusztító, pusztuló szóból származik; ő maga elpusztul, de mint az Alvilág úrnőjének, pusztító hatalma van a halottak felett. A név második része, a *phoné* az öldöklés szóból származik. Így vált mítosszá a név gyöke általánosító absztrakcióból antropomorf alakká.

Az Orpheusz szó név-mitéma, jelentése: *egyedül lévő, magányos, árva*. Ebből a név-mitémából elsőként az 'egyedüli' emelkedik ki: Apollón papjaként minden hajnalban a Pangaion-hegyen köszöntötte a kelő Napot. Apollón magányos papjaként *fénytermészetű*, ilyennek írja le Aiszhülosz. Apollónhoz tartozása, ahogyan azt *Kerényi Károly* emelkedetten megfogalmazza: „a görögség számára az emberi szférában differenciálón, az egész létet illető tisztaságvágyat és követelést jelentett...világosságot, egyszerűséget, mely a számok tiszta harmóniavilágának sajátja.” (Kerényi 1984, 311) Mint gyógyítót, szelídítőt látjuk még ugyanabban a mitémában a vadállatok, fák, sziklák között, akik lantszavára bárhová követik. A lantot-kitharát Orpheusz Apollóntól kapta, az Hermésztől, aki találta és „feldolgozta”. Együtt vannak mítoszunk szereplői. Ovidius egyenesen *vates*

Apollineusnak mondja őt, ez a papi funkció jósló képességére utal, ami az egyik mítosz fő motívuma lesz. (A „magányos Orpheusz” mitéma megörökítői: Pindaros: IV. Püthói óda; Aiszkühülosz: Agamemnón 1629-30; Apolloniosz Rhodiosz: Argonautika I. 28-31.) A magányos Orpheusz megnősül, elveszi, majd elveszíti Eurüdikét (akinek neve eufemizmus: sorsával ellentétben jelent ’mindenben jó, igazságos’-t) – így bővül a mitéma elbeszélése másik mítosszá: magányosból *árva* lesz, ez talán a legismertebb etimológiája nevének. És a mítosz folytatódik a feleség-kereséssel és az Alvilágjárással: az Aornosz (’madár nélküli’) folyó mellett haladva (a kathodoszon, a leereszkedésen) elbűvöli még magát Kerberoszt és Hadészt (az Alvilág, a sötétség urának neve: ’Láthatatlan’) is, akik daláért cserébe engednék vissza a földre Eurüdikét. Ismét egy másik történet fűződik a név-mitémához: sikertelen kísérlete miatt kétszeresen lesz *árva*. Az Alvilágban járása és onnan felkerülése (anodosz) rokonává teszi több meghaló-feltámadó istennek, a kora középkortól még Krisztussal is azonosítják. Az Alvilágba le-és felvezető útján kísérője a *világok között közlekedő* Hermész (az eredeti ’útonjáró’!), a lantfeltaláló (a feltalálók istene), aki itt szintén új szerepben mutatkozik be: ő a

pszükhopomposz, a *lélekvezető*. Az Alvilágjáró Orpheusz pedig az árvaság-özvegység mellett új, nagyon emberi vonást kap: a *szerелеmben türelmetlen férfiét*, aki ezáltal válik vesztessé is. A névből következő történeteknek még itt sincs vége: a felesége nélkül a földre visszaemelkedő férfi most már végképpen árva, de árvaságában *boldogtalan* is, és nem tud többé szép dalokat énekelni, csak szomorúan *emlékezni* képes. Új aspektus: a *felejteti nem képes emlékezőé*, aki nem csak a Léthé ('felejtés') folyója mellett haladt el, hanem Mnemoszüné ('emlékezet') forrása mellett is. Az árva Emlékező már korántsem azonos a Napot boldogan, ámulva köszöntő Dalnokkal. Ezt az Orpheusz-mitémát Nietzsche értette meg a legmélyebben, amikor így jellemzi Orpheuszt: „Csak emlékezni tudok, többre nem vagyok képes.” Emlékezete korlátozott: a korábbi felvilági élete és az öröm kiesett belőle, csak rémséges alvilági élményei kísértik.

Újabb történetek egy újabb alakváltozatról: a feleségét elvesztő Orpheusz *nőgyűlölővé* válik. A nőgyűlölő dalnokról több mítoszváltozat keletkezett, mindben új ellenségre (és egyben új rokonjellegre) talál: Dionüszoszra, akinek neve bizonytalan etimológiájú. A szétszóródott név-

elemek (Tokarjev) alapján *Dio-* (azaz Zeus) *hüiosz*-fia, mert anyját, Szemelét, annak oktan kívánságára, Zeusz eredeti alakjában „látogatta” meg: villámainál Szemelé elégett, de az isten kiemelte belőle fiúgyermekét (ezért *Dio(n)üszosz*), és a saját combjába varrva nevelte, majd Naxosz szigetén világra hozta. *Egyes változat:* Zeusz Hermész gondjára bízta; *kettes változat:* a féltékeny Héra parancsára a titánok feldarabolják, és egy üstben megfőzik a csecsemőt, de Rheia összeszedi darabjait. *Harmadik változat:* Zeusz *Nüszában* (képzeletbeli hely) a nimfákra bízta a nevelését, innen volna a neve *Dio-nüszosz*.

Az Orpheusz-történetek közül számunkra a legfontosabb a bakkhánsnőkkel való találkozása: a nőgyűlölő Orpheusz helytelenítette a bakkhánsnők erkölcstelen életét és őrjöngő szertartásaikat, amelyeken élő állatokat téptek szét és a vérüket itták, fákat csavartak ki tövestől, tömegesen ragadtak magukkal nőket és férfiakat (Euripidész: *Bakkhánsnők* 135-217; 680-770). Orpheusz elítélte féktelen orgiáikat, és a homoszexualitást dicsőítette. Újabb Orpheusz-mitéma: az *egyedülálló, magányos, homoszexuális férfi*. E minőségében két ellenséget is szerzett

magának: a szerelem „normális” istennőjét, Aphroditét, aki a bakkhánsnők életére tört, de Dionüszosz megmentette őrijöngő híveit azzal, hogy tölgyfává változtatta őket (Pauszaniasz IX. 30, 3-4). Dionüszosz egy másik történet miatt vált ellenségévé: egy mítosz szerint, amikor Dionüszosz lerohanta Thrákiát, Orpheusz – Apollón papjaként – nem volt hajlandó őt tisztelni, és más szokásokat követett: azt tanította, hogy az emberáldozat bűn. Emiatt Dionüszosz felingerelte a bakkhánsnőit, akiknek férjei Apollón templomában időztek, a nők fegyverrel megölték férjeiket, Orpheuszt pedig darabokra tépték. Fejét bedobták a Hebron folyóba, de a fej nem süllyedt el, kiúszott a tengerre, és folytonos prófétálás közben Lesbosz szigetére sodródott – ami nem véletlen, hiszen Lesbosz volt a költészet hazája, Alkaios és Szapphó szülőföldje. (Ha Arisztophanész a mítosznak ezt a változatát használja, ennek tudatában teszi; Békák 1032). A Lantos mítémája más halált is hordoz: testének darabjait művészetének pártfogói, a Múzsák szedték össze és temették el. (Ne feledjük: a Múzsák Mnemoszüné, az Emlékezet lányai.) De nem hagyta cserben a Múzsavezető isten, Apollón Múszagetész sem: a szigetre kiúszott fejet Apollón magához fogadja, de

megtiltja neki, hogy tovább is jósoljon. Az Apollón-hívők szerint a fejet Apollón templomában helyezték el (Lukianosz: A műveletlenek ellen II.). A pusztító Apollón-kép vallói szerint az isten megharagudott Orpheusz fejére, hogy az ő funkciójába, a jóslásba beleavatkozott, és a fejet kővé változtatta, majd egy Dionüszosznak szentelt barlangban helyezte el. Orpheuszlól, Apollón papjáról még egy szerepkör ismeretes: ő honosította meg Apollón misztériumát Thrákiában (ahol – mint emlékszünk – Dionüszosznak ellenállt): ez már a vallásalapító mítosza (Pauszaniasz IX. 30).

Szembetűnően kapcsolódik az Orpheusz-Apollón pároshoz harmadikként Dionüszosz, akivel Orpheusz több élettényben azonosul: a széttépetésben (*szparagmosz*), melynek következtében – hiába rakják össze újból a széttépett darabokat – többé már nem lehetnek sértetlen Egészek. Orpheusz nem lehet többé egységben Eurüdikével, szétesett a Teljes Ember kettőződésének egy változata, a férfi-nő párosa. Nem lehetnek azonosak önmagukkal: „Orpheusznak, aki a dionüszoszi szertartások fő alakja volt, ugyanaz lett a sorsa, mint az Istennek” – mondja Proklosz, *Platón Államához* fűzött kommentárjában (398). *Apollodórosz* pedig egyenesen neki tulajdonítja a

dionüszoszi misztériumok megalapítását (Bibliothéka, I. 3,2).

Apollónt nem tartják Alvilágjáró istennek, de van mítosz, amely megemlékezik delphoi Alvilágra szállásáról, azaz haláláról, majd új erőre kapásáról (Plutarkhosz: De defectu oraculorum, 21). Sőt a minden mítoszból ellenváltozatot szülő, a kanonizációval megbékélni sosem képes *Ovidius* Orpheusz történetén is csavart egyet: nála Apollón leszáll Orpheusz után az Alvilágba, és ott egyesíti a holt Orpheuszt a már korábban meghalt Eurüdikével – álljon itt kivételesen a szép és mindennek ellentmondó versrészlet: Apollón megjelenik az Alvilágban, és kíséri a dalnokot, míg az „fölleli Eurydicét, forrón ráfonja a karját; / most ezek ott ketten, kar karban, járnak a réten, / hol felesége után sétál, hol lépdél előtte, / s visszatekint rá – nem kell már félnie – Orpheus.” (*Ovidius: Metamorphoses* XI. 63-66., Devecseri Gábor ford.)

Az *Orpheusz-mitéma* – az elbeszélő mítoszok szerint (korántsem idéztem mindegyiket – valamiképpen *együttesen tartalmaz valamit az „apollóniból” és a „dionüszosziból”,* amelyekről, mint az kiderült, nem is olyan ellentétesek egymással,

mint azt a dualitásokat, ellentétpárokat és egyéb tetszetős alakzatokat kedvelő mitológusok tanítják. Maga Kerényi Károly, az Apollón-vallás nagy tudósa több ízben tett olyan kijelentéseket, amelyek az *alap-dualitások tulajdonképpen egylényegű-ségére* utalnak (az alapdualitások az emberlét szempontjából: test-lélek, élet-halál); ezekre Kerényi a következőket mondja: „Az orfikus lelkület – amennyiben dionüszoszi lelkület volt – *felfokozás útján* segített a *testi-lelki lét inherens antinómiáinak* megoldásához.” (Kerényi 1984, 319) És: „...az orfika félút egy ősrégi, testies gondolkodású világ antinómiái és a szellemformálta új világ harmóniája között”; és: „az orfikus lélek még a halál órájában is *lényegileg testies* természetű: fájdalom és öröm hordozója.” (uo., 318) Kerényi fontosnak tartja, hogy az „ősmítosz” thrákiai háttérbe helyezi Orpheuszt, mert ezáltal környezetében a vadság az uralkodó, ami a *dionüszoszi* létmódhoz tartozását indokolja (uo., 312). Végül Orpheusz zenéje *apollóni*: a vad állatokat – dionüszoszi lét – felszabadítja, megszelidíti; ez is az orfikus létmódhoz tartozik – mint tudjuk: Orpheusz Apollón papja -, és ugyanilyen a húsfogyasztás tilalma is (uo., 314). Ezzel az apollónisággal viszont gond van:

egyrészt papja az istenségnek (vates Apollineus), másrészt azt állítja Kerényi, hogy „az orfikus vallásosságnak kezdettől fogva valami nem-arisztokratikus vonása van, ami társadalmilag is kifejezésre jut.” Apollónról pedig már Homérosz is úgy tudja, hogy a katonai arisztokrácia istene volt... Nem ismerjük ki magunkat? Hát persze, hogy nem. Egy mítémáról, legyen az dalnok, isten vagy hērōsz, sok mítoszt lehet elbeszélni. Amit viszont még a végiggondolhatóságnak is a szintje alatt érzek, az a dionüszoszi örület lényegének megfogalmazása, amit Kerényi mintha egy freudi rémálomból vett volna át: a Rettenet meglátása és az attól való megrémülés (1984, 194). Alig várom, hogy megtudjam, mi az a Rettenet. Hát W. F.Otto megmagyarázza: „a magát újra szülő élet misztériuma...A szülés borzasztó megrázkódtatása, a vadság, mely hozzátartozik az anyaság ősfarmájához, és nemcsak állatokból tör elő rémisztően, ezek mutatják meg a dionüszoszi örület legbelső lényegét: a haláltól körültengett életméliségek felkavarodását.” (Otto 1933, 127) Pedig ő férfi és nem is szült. Anya sem volt. A haláltól való félelmet is másként élték át a természeti népek – ezt a néprajz sokirányúan bizonyítja -, de ők

még nem ismerték a freudizmust és a vallástörténetet.

Az Orpheusz-mitéma és a mítoszok századokon át éltek, értve-nem értve, átértelmezve. Minket a számtalan feldolgozásból azok a szerzők érdekelnek, akik Kántás Balázs Orpheuszát valamiképpen alakították.

Nietzsche antik istenkarakterei

„más-más korokba hasadsz át” – Kántás
Balázs: Orpheusz

Orpheuszt keressük minden alakjában, de most kerülő úton jutunk el hozzá, ami nem idegen út, kapcsolódik is a nevesített Dalnokhoz: a zenén keresztül. A zenéhez pedig két istenalak elemzésével jutunk el, Nietzsche közvetítésével, bár mi nem a tragédiát keressük, hanem azt, amiből a tragédia kiemelkedett. Nietzsche alaplővének (*A tragédia születése, avagy görögség és pesszimizmus*) zseniális meglátása, amire egész elmélete és ennek nyomán a vallástörténet egyik fő ága épül, hogy az alapvetőnek érzett ellentétek, dualitások nemcsak hogy egymást feltételezik, kiegészítik, de nem ritkán egybe is olvadnak, jelezve, hogy valami nagyobb egységet csak együtt képviselhetnek. Ez a nagyobb egész a görögség létszemlélete, az *Egység és Részeinek egymást feltételezése*. Nietzsche úgy értelmezi, hogy ez a két őserő – nevezzük így az antropomorf istenek eredetét –, az apollóni és a dionüszoszi, magából a természetből tör fel, emberi „művészet”

közvetítése nélkül, a természet művészi ösztönei pedig az *álmok* és a *mámor*, amikhez az embernek semmiféle művészi előképzettségre nincs szüksége. Az álmok és a mámor két ellentétes erejű és hangulatú világ – az agy módosult tudatállapotai: az álmok a szelídebb, képszerűbb szépség, míg a mámor a dúltabb, felkavaróbb indulat kifejeződése. Az álomvilág – mondja Nietzsche – Apollóné, a mámorérzet Dionüszoszé. Az apollóni megnyilvánulása az apoteózis, az álmokon túl is fenséges istenkép, a *principium individuationis*, az egyedekre elkülönülés gyönyöre, a mindentől és főként mindenkitől való távolságtartás. Ha a fegyelmezett önuralomban, a fenséges istenképben való hitben elbizonytalanodik az egyén, ha elbizonytalanodik abban, hogy a jelenségek megismerhetők, ekkor állapotában bekövetkezik a rémület, a borzalom: a *principium individuationis* megromlik, eltorzul, az egyén *meghasonlik* – éljünk a szó tövének vallástörténeti pontosításával – az egyén *meghasad*, elveszíti egyensúlyát, mértékét, mértéktelenné válik, önfeledtté, mámorossá. Így változik Apollón hatalma Dionüszosz fennhatóságává: a dionüszoszi ünnepek középpontjában mindenütt túlteng a nemi kicsapongás – így tárul fel Dionüszosz

lényegi rokonsága az őt nevelő szatírral, Szilénosszal -, a mámor örületté fokozódik: a férjüket széttépő bakkhánsnők meg is eszik az emberhúst – ez a fázis már a *kéj* és a *borzalom* kezdete. De azért áll az Olümposz csúcsán, azért magasodik az istenek fölé Apollón, hogy jóságával visszaállítsa az eredeti helyzetet. A Parnasszus lábánál lévő Delphoi jósdáján olvasható feliratot ugyanis ugyanúgy be kellett tartani, mint Dionüszosz részeg mámorra buzdító szavait: a *Méden agan* ('Semmit se túlságosan') feliratot a hagyomány szerint a delphoi jósda kapujának jobb oldalára Kleobulosz (költő, Lindosz türannosza) vésette fel – nyilván régebbi időkből származott – , míg a *Gnóthi szeauton* ('Ismerd meg tenmagadat') jól ismert intését Khólón, Spárta ephorosza (felügyelője) örökítette meg a másik oldalon – ez is a történelem előtti időkből származik, tényleges jelentése: „Ismerd meg halandó mivoltodat!” A dionüszoszi mámorral hatalmas erő szállt szembe, Nietzsche úgy fogalmaz, hogy „Az Apollónban testet öltött hajtóerő szülte az egész olümposzi világot, és ebben az értelemben Apollónt az olümposziak atyjának tekintették.” (Nietzsche 1986, 36) Szerinte Dionüszosz később került fel az Olümposzra

(ennek lehet bizonyítéka, bár Nietzsche nem említi, hogy *Hésziodosznál nem szerepell*). Az Olümposzra kerülési időket nem figyelembe véve azt tudnunk kell, hogy az ismeretlen szerzőjű anekdota szerint az élete jobbításának lehetőségét tudakoló Midasznak Szilénosz (a szatír, az ember ösképe, legszilajabb indulatainak kifejezője, lelkesült rajongó, akit révületbe ejt Dionüszosz közelsége) azt felelte: „Nyomorúságos egy napig élő, a gond és a véletlen gyermeke, miért kényszerítesz arra, hogy megmondjam neked azt, amit nem hallanod volna a legüdvösebb? A legjobbat te el nem érheted: a legjobb neked meg nem születni, nem *lenni*, *semminek* lenni. A másodszorban legjobb azonban neked – mielőbb meghalni!” A dionüszoszi lényekben – a transzban, az önkívületben, a mámorban, a bor segítette feledésben tehát – nyomatékosan benne van a *haláltudat*. Ebben egyesülnek, ebben osztoznak a bakkhanáliák résztvevői, ez az a borzalom, ami W. F. Otto és nyomában Kerényi értelmezésében az orgiák lényege. Az orgiák résztvevői *személytelen*, *arctalan* *tömeg*, az *individuumokat* *veszített* *egyének* öntudatlan, zajos, ütőkkel, dobokkal hangzavarrá fokozott mozgása (később a drámákban a kar éneke és tánca). A drámai kar

– dionüszoszi felajzottságú tömeg, egyénisége vesztett tömeg. Az individuum feladásának folyamata, minthogy átlép valami másba: egy sereg ember idegen lénybe lép át. Velük szemben a szüzek, akik babérággal a kezükben Apollón templomához vonulnak, s közben körmeneti éneket énekelnek, maradnak, akik voltak, megőrzik rendes, polgári nevüket. A görög tragédia apollóni része, a dialógus, egyszerű, átlátszó, szép. A dialógus a hellén ember arca. Szophoklész hősei apollóni nyelven beszélnek, világosan, szabatosan, áttetszőn. A dithürambikus kar – az átváltozottak kórusa, akik polgári múltjukat, társadalmi helyüket tökéletesen elfelejtették, átváltoztak istenük időn és minden társadalmi szférán kívül élő szolgájává. (Nietzsche 1986, 77) Ezzel szemben az apollóni karakter az egyéni hangon énekelt *melosz*, az egyszólamú, individuális dal (a drámákban a szereplők monológjai, párbeszédei). (Persze a kifejlett tragédiában, Szophoklésznál, a teljes, eredeti szertartásoknak már csak humanizált formája volt látható, a kar tudatánál lévő démoszá alakult, a dialógusokban pedig már a századokon át nemesedett nyelv szólalt meg. Sz. E.)

A dionüszoszi mámor feledteti – ideiglenesen – a haláltudatot, de állandó önkívületben létezni nem lehet. Az apollóni ember, teljes tudatát visszaszerezve tudja csak tovább vinni az életét. A homéroszi embereknek is borzalmas, fájdalmas a halál, de a méltó, emelkedett szertartások segítenek felülemelkedni rajta, ellenfelek békülnek meg elesett hősök sírjánál. Nietzsche a teljes emberi lét formáját méltatja így: „Önkívület és emberi tartás együtt adják a görög ember egészét.” Idézem szép és részletes okfejtését: „Ahol a művészetben a 'naivval' találkozunk, ott mindenütt az apollóni kultúra legerőteljesebb következményeit kell felismernünk: s a kultúrának mindig titánok birodalmát kell megdöntenie és szörnyeket megölnie, és a borzalmakkal teli, fájdalmas és szenvedésre hajló világszemlélet mélységein gyönyörteli illúzióval és ábrándképei erőteljes felvillantásával felülkerekednie. De milyen ritkán elérhető a naiv, ez a teljes beléveszés a látszat szépségeibe! Milyen kimondhatatlanul fenséges éppen ezért *Homérosz*, a magányos, aki úgy viszonyul ehhez az apollóni kultúrához, ahogyan az álom egyedi művésze aránylik a nép, egyáltalán a természet álmodni tudásához. A homéroszi 'naivitás' kizárólag az apollóni

illúzió teljes győzelmeként érthető meg. (...) a görögöknél a génusz és a művészi világ megdicsőülése képében kívánta látni magát az 'akarat'; [figyeljünk fel az 'akarat' szó hangsúlyos voltára: vissza fog még térni! Sz.E.] hogy az akarat megdicsőülhessen, ahhoz teremtményeinek is méltóknak kell érezniük magukat rá, hogy megdicsőüljenek, egy magasabb szférában kellett viszontlátniuk magukat anélkül, hogy a képzelet tökéletes világa imperatív vagy feddő módon hatna. A szépség szférája az, ahol tükörképeiket, az olümposziakat látták [kikről írt verset Rilke? Apollónról és Orpheuszról!, Sz. E.]. E szépségtükroztetéssel küzdött a hellén 'akarat' a szenvedés és a szenvedés bölcsessége iránti hajlandóság ellen.” (Nietzsche 1986, 40-41)

Nietzsche e két karakter között éles vonalat húz: Homérosz a magába süppedt, agg álmodó, az apollóni-objektív művészet megtestesítője, a másik „első nagy”, Arkhilokhosz költészete a szubjektív én szétharsogása, szenvedélyei, gyűlöletei, gúnyolódása, beteljesületlen vágyainak kitörései, akinek lírikus énje a létezés mélységéből hallatja hangját. (1986, 49)

Igaz, de nem így.
Homérosz *eposzköltő* volt, a lassú, széles,
hömpölygő *elbeszélés* mestere, Arkhilokhosz

talán az *első igazi szubjektív lírikus, a líra műfajának teljes fegyverzetében*. Gúnyos verseivel öngyilkosságba kergette kedvesét és annak apját. Holott egyidőben élt Hésziodosszal (i.e. 7. század), életműve semmiben nem hasonlít e másik epikuséhoz sem: kerülte a mitológiai utalásokat; erős kifejezéseket, durva szavakat is használt, és addig sosem hallott érzékiséggel énekelt szerelemről, a szív fájdalmáról. Természetétől nem állt távol, hogy katonáskodjék, életét is egy háborúban vesztette el. (Mindez nem jelenti azt, hogy az összes későbbi lírikus ezt a habitust örökölte és vitte volna tovább.)

A dionüszoszi világot és a mindennapi élet valóságát még egy jelentős tényező választotta el egymástól: a *feledés szakadéka*. A dionüszoszi elragadtatottságban a létezés valamennyi korlátja és határa leomlik, amely állapot bizonyos letargikus elemet is tartalmaz, mivel minden elmerül, amit a *személyiség valaha átélt*. Ám amint a hétköznapi valóság ismét elfoglalja helyét a tudatban, a megelőző állapot maradványaként undor, szégyen, akaratmegtagadó hangulat léphet fel. Erre kiemelkedő példaként említi Nietzsche Hamletet: „dehogy a töprengés, dehogy! – az igazi tudás, az iszonyatos valóba nyert

betekintés nyomja el a cselekvés minden indítékát Hamletben éppúgy, akár a dionüszoszi emberben. Végzete többé itt nem tartja, vágya a világon, sőt az isteneken is túlra, a halál felé szárnyal, az életet és a létezés minden délibábos káprázatát megtagadja, jelenjék meg az akár az istenek vagy az örök túlvilág tükörképében. Egyszer meglátta az igazságot, s annak tudatában az ember mindenütt csak a létezés borzalmát meg abszurditását veszi észre, most megérti Orpheusz sorsának szimbólumát, most belátja az erdei isten, Szilénosz bölcsességét: és undorítja.” (1986, 66-67)

(Nietzsche itt nem beszél Orpheuszról, holott láttuk, hogy az egyik Orpheusz-mitéma, az árva, az alvilág szörnyűségeibe beavatott dalnok soha többé nem tud a *szépről*, a szerelemről énekelni, mert csak emlékezni tud. Mnemoszüné forrása mellett haladt el – ez mitémáját kétszeresen meghatározza –, Mnemoszüné az emlékezet forrása, egyben a Múzsáknak, Orpheusz művészi ihletőinek anyja. *Emlékezik, és nincs jelenideje.*

Az apollóni „mérték” olykor gát is lehetett, és volt olyan mitikus hős, aki származása ellenére – a titánok olümposzi istenalatti nemzetségének tagjaként – áthágta e mértéket,

és ezzel vitte előbbre az emberiség és a világ sorsát. Ő Prométheusz, akinek neve: 'előre gondolkodó' meghatározza a mitémájából eredeztethető mítoszokat. A mérték áthágása – az istenek tudását átadni az embereknek – nem apollóni gondolat. Mint láttuk: mitémáját kétféleképpen ítélik meg: jótevőként – az ateizmushoz igen közelálló Aiszkhülosz –, illetve bűnözőként, a titánokat leigázó olümposziak nevében Hésziodosz. Apollón az önismeret és a mérték követelményével állandóan az egyensúly megteremtésén fáradozik (nem véletlenül kerül Nietzsche görög tudósai közé az az Empedoklész és követője, Epikurosz, akik kidolgozzák a harmónia tanát, amely szerint a világ harmóniáját az ellentétes erők: *filia*– 'szeretet' és *neikosz*- 'viszály' egyensúlya teremti meg; ennek latin formája ismertebb Horatiustól: „*rerum concordia discors*”, azaz a dolgok 'széthangzó összhangja'), de a dionüszoszi féktelen tenni akarás a nyugtató, lecsillapító apollóni akarattal szemben meg tudja emelni a görögséget, ha van olyan hērősz – és volt! a titán Prométheusz –, akinek tettvágya előbbre vitte, minőségileg jobbra tette az emberi sorsot (tűzgyújtás, betűvetés, gyógyítás, szántás-vetés, előre látás). Az emberiséget a megszokott nyugalomból kiemelni – dionüszoszi vonás,

ezért Prométheusz, a titán, szembeszáll az apollóni-olümposzi törvényekkel. Apollóni viszont lényének jobbító aspektusa, a mindenféle tudás birtoklása, így együtt van benne minden kettősség: „igazságos és igazságtalan, és mindkét létezésében egyaránt jogosult.” (1986, 84)

Nem véletlenül emelkedik ki az olümposzi istenek természetének elemzése fölé Nietzsche-nél Prométheusz: prototípusa – ha tetszik: mitémája – ő a *haladásnak*, az *előbbre jutásnak*. Idézi is Nietzsche Goethe fiatalkori Prométheuszát, a Zeusszal szembeszegülő, neki szemrehányást tévő, sokat szenvedett titánt:

*Téged tiszteljelek? Miért?
Oltottad-e kínom, a görcsöt apasztva,
hogyha lerogytam?
Vagy könnyeimet tán csillapítottad,
hogyha aléltam?
Nem az kalapácsolt engem erőssé,
a messze Idő és
a Sors, az örök Sors,
az, aki téged?
Azt hitted tán, hogy
meggyűlölöm az életet érted
és pusztába futok majd,
mert nem eredt meg*

virágjaim vetése?
Most itt ülök, Embert teremtek
ennen képemre,
hozzám hasonló emberi fajtát,
hogy sírjon, örüljön,
csóktól tüzesedjék, és sanyarogjon,
s téged ne becsüljön,
mint Én!
(Kosztolányi Dezső ford.)

Ám de Prométheusz győzelme ideiglenes, mert mégiscsak *alacsonyabb rendű*. Nietzsche hibátlan, vereség nélküli, előre mutató és előre serkentő hőst keres, és – mert a klasszikusoknál nem találta – megalkotta a maga saját hősét.

Spinozából Zarathusztra?

Nietzsche átélte a görög mítoszt, ismert más mitológiákat is, tudta, hogy a tudás élet és halál teljességének tudása – ennek birtokában kívánt lenni ő maga is. Önmeghatározásában sorjáznak bizonyos ismerős elemek: „Én is jártam az Alvilágban, mint Odüsszeusz, és még gyakran járok arra, hogy néhány halottal beszélgessek, de saját véretem se kíméltem. Epikurosz-Montaigne, Goethe-Spinoza, Platón-Rousseau, Pascal-Schopenhauer (...) Tőlük akarom megtudni, mi a jó és rossz, őket akarom hallgatni, ha egymás közt beszélnek, mi a helyes és mi nem az. Az a fontos, ami örökké él.” (kiem. Sz.E., idézi Kiss E. 1993, 7) Máris túllép Nietzsche a bölcsen fenyegető Szilénosz halál-javaslatán: élni kell, méghozzá örökké. És minthogy erre gyakorlati tapasztalat nincsen, biztatásért a mítoszhoz fordul: „Az egész világ úgy tudja, hogy már megfulladtunk, de mi mindig felbukkanunk, sőt, *valamit fel is hozunk a mélyből a felszínre.*” (Nietzsche levele 1881-ből, kiem. Sz.E.) A meghalás-feltámadás gondolat kiegészül valami fontossal: *mindig felhozunk valami újat.* Az örök továbbélést az

biztosítja, hogy valamit hozzáteszünk az addig létezőkhöz. Nietzsche egyik alapgondolata a régihez társuló új, a valamiben való megújulás, a *szakadatlan átváltozás*. Nem apollóni gondolat ez: ez az örök tervező Prométheusz hajtóereje. Ahogy Nietzsche mondja: „Önmagadat fenntartani [azaz változatlan állapotban megőrizni, Sz.E.] akarni egy kényszerhelyzet kifejeződése, a tulajdonképpeni élet-alapösztön [a dionüszoszi *drive*, Sz.E.] korlátozása.” A továbbhaladás ösztönének lefékezése. A prométheuszi cselekvésigény megfelelője Spinoza cselekvési képessége, ami – ha megfogalmazásmódjában különbözik is – azonos Nietzsche *hatalom*-fogalmával: nála a hatalom nem negatív fogalom, legfőbb része a *kogníció*, a megismerés, az új ismeretek szerzése. Amit fel kell ismerni és meg kell valósítani, az az *egzisztenciális kötelesség* és a *kiemelkedő igazság* – ezek legméltóbb képviselője Nietzsche szemében Spinoza, aki úgy jelenik meg Nietzschnél, mint *saját filozófiai eszméinek egyik* (talán legnagyobb mértékben megvalósított) *eszménye*, kogníció és egzisztencialitás tökéletes összeegyeztetője, a tisztán látó „szem” birtokosa, aki úgy válik tisztává, hogy a „szem” megtisztítja saját karakterétől és temperamentumától is. A

hatalom megnyilvánulása egyiküknél sem az elnyomó akarat jelenvalósága, mert a hatalom a „jó” és a „rossz” szavak új értelmezésével új fénybe kerül. Spinoza és nyomában Nietzsche a fenti szavakat így értelmezik: a jó: 'vágyottnak lenni, egy törekvés tárgyának lenni', a rossz: 'ellenállás tárgyának lenni'. A jó ebben az értelmezésben a jóra irányuló akarat mozgatója, a jó felé mozdítás hatalma. A jó – a vágyott, olyan hatalom (erő a továbbvitelre), ami a *ressentiment* (irigység, utálat) terméke, az alacsonyabb rendű gyűlölete a felsőbbrendűvel szemben.

*Ez a sok nyámnyila lélek
zord haragra kész:
nyelek mérget, míg dicsérnek,
hódolatuk rejt önmegvetést.
S mert nem vonszolódom velük
a korszakon át:
szenvedhetem tekintetük
gyilkos-nyájas, irigy sugarát.
Gyaláznának, bolondjukat
járatnák velem.
Szemük bennem vaksin matat,
nem igazodik el sohasem.
(Petri György ford.)*

Nietzsche fontosnak tartotta, hogy elhatárolja magát és eszményképeit (Platón, Pascalt, Spinozát, Goethét – akitől a fenti gyönyörű Prométheusz-verset idéztem) az antik kiválasztottságtudattól: az antikvitásban elsőrendűen fontosnak tartott *hírnév* (kleosz) helyett Nietzsche így vall: „az az én büszkeségem, hogy nekem *származásom* van, ami Zarathusztrát, Mózeset, Mohamedet, Jézust, Platón, Brutust mozgatta, már én is benne élek, és bizonyos dolgokban csak bennem jut érett formában napvilágra az, amire embrionális formában néhány évezredre volt szükség. Mi vagyunk a szellem történetének első arisztokratái.” A *–Zarathusztra*-ban így fogalmaz: „Új értékek kitalálói körül forog a világ – forog láthatatlanul. A sokaság és a hírnév pedig a színészek körül forog: ez a világ sora.” (*Imígyen szólott Zarathusztra*, a továbbiakban Z, 65) Akiket megvet, azok „az ünnepélyeskedő tréfamesterek, pillanat urai, a piac legyei.” A nemes lélek számára egy lehetőség adódik: „Magányodba menekülj...Sorsod nem az, hogy légycsapó légy.” (Z, 66-68) Ismét az apollóni *principium individuationis*... A hírnév elvetéséről megírja nevezetes versét is, melynek első szakasza rím szakaszként tér vissza:

*Ezt a pénzdarabot,
mellyel az egész világ fizet,
a hírnevet,
kesztyűben fogom meg ezt a pénzdarabot,
undorral magam alá tapodom.*

...

*Hírnév és erények összerímelnek.
Amíg világ a világ,
az erénylocsogást
fizeti hírlocsogással –
ebből a zajból él a világ.
(Tandori Dezső ford.)*

Az elődeinek felsorolt tudósok-művészek tudják
kiteljesíteni az emberiséget, ami
erkölcs, megismerés és saját igazságukkal,
teljes hitükkel való autentikus megfelelés. Az
emberiség: emberhez méltó, tisztességes
magatartás. Az embernek saját maga felett kell
elsősorban hatalmának lennie, mert az ember
olyan létező, aki a maga egyedi, személyes és
helyettesíthetetlen valóságában felelős saját
léteért. Tudja, hogy mit vállal:

*Száz teher nehezedik rád,
nehezülsz tenmagadra,
tudó!
önmegértő!*

És:

*A legsúlyosabb terhet
keresve magadra létel.*

(Tandori Dezső ford.)

Ezt a létet csak tudománnyal világíthatják át. Nietzsche emberszemléletének fenti rövid vázlatával (Kiss Endre munkájának gondolatmenetét követve, 1993) összegezhetjük ennek a szemléletnek a lényegét. Az egzisztencialitás kialakításához a nyugati filozófia kritikájával járult hozzá: szerinte az igazi ember az az egyén, aki tagadja mindazokat az értékeket, amelyeket a polgárság, a tudomány és a kereszténység közvetít. Önmagában építi fel az új, autonóm erkölcs értékkáláját. A Spinoza materializmusán alapuló elv, amely szerint egy olyan eszme, amelyik a test létezését tagadja, ellentmondásban áll szellemünkkel, megerősíti őt az apollóni és a dionüszoszi lényeg egységben látásában. De Spinoza sem áll meg az ellentétek harmóniájának szintjén: a szellem továbbépülése felé tör, amikor azt állítja, hogy a *gyönyör olyan szenvedés*, amelynek révén a *szellem nagyobb tökéletesség* felé halad; míg a *kín* olyan szenvedés, amelynek révén a *szellem csekélyebb tökéletességhez* halad.

Tehát bármilyen érzelem éri az embert, az előrevivő változást visz végre az *értelmében*. S milyen tökéletességre juthat Nietzsche kedvenc mitológiai hősének, Prométheusznak termékeny szelleme, aki irtózatot kinnal szenved ugyan, – az lenne a kisebb tökéletesedés -, másrésztől osztályrészéül jut a fenséges magány, a magányos ember végső boldogsága, a tökéletes *ego* megvalósulása (*Vázlat az új módon való életről*), ahol egy új minőség kapcsolódik a megismeréshez és az önfenntartáshoz: az *érzelem*, az *affektus*. Az akadályokon felülemelkedő ember – prométheuszi –versét írja meg a *Csillag-erkölcsben*:

*Kit rendelt csillag-pálya vár,
mit neked, csillag, a homály?
Zúgj át üdvözülten a mán!*
(Szabó Lőrinc ford.)

Nietzsche túllép alteregónak tartott ideálján, Spinozán, amikor a *haladás*, az *előremutatás* irányában hangsúlyozza a *hamis tudatból a helyes tudatba* átlépést, a megismerés kiterjesztése, az affektusok segítségével. Hatalmas előrelépés: eredetije a *felvilágosodás* tanai mellé a *romanti-*

kából átszüremkedett hatások; eredménye a pszichológia, a tudásszociológia, az ideológiakritika szintetizálása a kognícióban. Az affektus-tan újabb szempont, újabb felvilágosító módszer. Nietzsche érzi a továbblépés nagyságát és jelentőségét, de nem írja Spinoza rovására a meghaladást hozó különbséget, hanem belátja, hogy a kor, a kultúra és a tudomány fejlettségi foka változott. Spinozát, az ideált is meg kellett haladni. Kiss Endre megfogalmazásában: „Az affektustan egészének felvétele a nietzschei felvilágosodás egészébe eredendően a felvilágosodás lényegéből, annak továbbfejlesztéséből adódó lépés volt; a kiterjesztés és változás azonban egyben szét is feszítette a felvilágosodás kereteit. (...) Az affektustan célja: átértékeléssel átlépni a hamis tudatból a helyes tudatba, aminek lényege: az életreform során saját kézbe kell venni az emberi identitás új, összemberi-ökumenikus dimenziójának megteremtését a közösségi, azaz nem az egyén emancipációival.” (Kiss E., 93, 27) Ez nemcsak a helyes tudat mindig áldozatok árán kiharcolható elfogadtatásával jár, de újdonságként fölért azzal, hogy az embernek eredményesen és drámaian együtt kell élni a saját affektusaival, és végül legyőzni és

meghaladni az affektusokat. Amiként Kiss Endre összefoglalja: „Nietzsche második korszakában klasszikus egyensúlyi helyzetbe került, a kritikai tudományosság (...) és az emberi-nembeli identitás, amelyek között a szabadság követelményének is érvényesülnie kellett.” Majd levonja a konzekvenciát: „Ezt rombolta már a harmadik korszakban az affektustanra alapozott parttalan perspektivizmus kedvéért.” (Kiss 1993, 27)

Az emberi gondolkodás fejlődése szempontjából a „lerombolás” döntő és fontos volt: itt lépett Nietzsche a legsajátabb útjára, a „soha meg nem elégedés” útjára. Célja, a mindenkori emberi szintet meghaladni képes, *emberfeletti ember* (a nálunk tévesen értelmezett és szitokszóként használt Übermensch) megteremtése; ennek elérése csak így válhatott valóra. Ahogy Kiss fogalmaz: „Nietzsche Übermensch-e emberfeletti feladatok megoldása után jöhet csak létre, miközben ezeket az emberfeletti körülményeket nem a filozófia önkénye, hanem az emberi megismerés, az affektusok és a társadalom objektív viszonyai írják elő.” (Kiss E., 1993, 27) A filozófiai tudat fejlődésének a fokozatai eljuttatták Nietzscht abba a helyzetbe, hogy *ideiglenesen az emberen túlmutató*

embernek érezhette magát, hiszen ideálján, Spinozán túllépett, mert a nagy előd szerint nem volt képes megvalósítani megismerés és egzisztencialitás affektusoktól megszabaduló egységét, ezáltal „vissza kellett esnie a ressentiment keresztény attitűdjébe.” (Kiss E., 1993, 26) Az *Antikrisztus* (1895) a minden korábbi értékrend tagadásával, már ennek szellemében készült.

Nietzschének önmagát is felül kell múltnia

A filozófiai döbbenet, a kognícióba beépült affektus el kellett, hogy vezesse Nietzschét annak elviseléséhez, hogy önmagát is felül kell múltnia – amennyiben beteljesíti az *örök visszatérésben* megvalósítandó, megújító folyamatot. Irodalmárként azt kell mondanom, hogy a meg hasonlítás különleges alkotásra sarkallta, ami nagy nyeresége az irodalomnak. És minthogy élő embert maga fölött el nem ismert, bár felülemelkedését versben megfogalmazta:

*Közöttetek én mindig
mint vízen az olaj:
mindig legfelül vagyok!*
(Petri György ford.)

meg kellett teremtenie az emberfölötti ember mítoszát, benne a *mítémát* megtestesítő mitológiai alakkal. Ehhez hosszú, magányos elmélkedésekre volt szüksége, ahogy egyik levelében írja: „magányom, amely akárcsak a magas hegyek között, gyakran-gyakran okozott

légszomjat, és kiserkentette véretem, most legalább páros magány” (*Briefe* III./1. 111) A „páros magány” rejtélye felől gondolkodhatunk: egyrészt Spinozával, addig tökéletesnek tartott alteregójával folytathatott képzeletbeli vitákat, de saját utalása szerint e magányos helyen találkozott Zarathusztrával is. Én ezt az utalás a konszenzusnál komolyabban veszem, hiszen szó szerint versbe írta a „találkozást”, ami – természetesen – révült agyának terméke, tovább vivő látomása:

*Itt ültem, s vártam – semmire,
túl jön s rosszon, a táj fényeire –
s árnyaira, merő játék, merő
tó és dél, merő céltalan idő.
S az Egy Kettővé lett egy perc alatt –
s Zarathustra előttem elhaladt.
(Lator László ford.)*

A volt-alterego így szinte előhívja Nietzsche utódját, a „volt-élő”, de az adott alkalommal éppen vizionált Zarathusztrát (Heidegger „látta”, hogy Nietzsche nem Zarathusztra, mert szerinte Nietzsche nem lépett túl önmagán, de hogy ki Zarathusztra, arra nincs válasza. Heidegger 1954, Teil I., 93) Mintha ennek a magányos elmélkedésnek az eredménye volna

Zarathusztra alábbi tanító beszéde: „ugyanaz tér mindig vissza, az embert felülmúló ember, mert csak az képes az örök visszatérés elborzasztó gondolatát elfogadni. A hidat az ember és az embert felülmúló ember között az embernek a bosszútól való megváltása képezi. Ha az ember megváltatik a bosszútól, ami nem már, min az akarat 'undora' az idővel és minden 'Ez volt'-jával szemben.” „Az idő alapvonása a múlandóság, a múlandó ember pedig nem más, mint a földi, és mindaz, ami a földhöz tartozik.” Zarathusztra, a tanító, így prédikál a „piac embereinek”, a tömegnek: „Olyasvalami az ember, amin felül kell kerekedni. Mit tettetek ti, hogy felülkerekedjete rajta? Minden eddigi lény alkotott valami önmagán túlmutatót: épp ti volnátok hát apálya ennek a nagy dagálynak és inkább visszatérnétek az állathoz, semhogy felülkerekedjete az emberen? Mi a majom az ember számára? Nevetség csupán, avagy fájdalmas szégyen. Megtettétek az utat a féregtől az emberig, és sok minden megmaradt a féregből bennetek. De még aki a legbölcsebb köztetek, az is csupán hasadt korcs, növény és kísértet fattya. De vajon arra ösztökéllek-e én bennetek, hogy kísértetek vagy növények legyetek?” (*Zarathusztra előjáró beszéde*, 3.)

Még Zarathusztra sem kész. Ostorozza az embereket, holott, ahogy önmagába tekintve mondja: „Nem mozgattott még hegyeket szavam, ...nem érkeztem még hozzájuk el.” Új, nagy lépés következik: az embert felülmúló ember csak akkor ér fel kívánt magaslatára, ha a körötte lévők is magasabbak az átlagosnál. Nem prófétál többé az „emberekhez, a csöcselékhez”, csak a barátaihoz, akikről azt hiszi, hivat képezhetnek az ember és az embert felülmúló ember között. Keresi, kutatja majdani tanítványait: „Ti, mai magányosok, ti kiváltképp, nép lészen belőletek egykoron: akik magatok választottátok ki magatokat, belőletek támad egykoron a kiválasztottak népe – abból pedig az embert felülmúló ember.” (*Az adakozó erényről*, Z, I. rész) Találkozik is felmagasló emberekkel, őket akarja tanítványaivá tenni: „Törvény csakis az enyéim számára vagyok, nem vagyok törvény mindenkinek.” (*Az utolsó vacsora* alcímet viselő fejezet nem véletlenül utal az újtestamentumi történetre.) És önmaga alig várja, hogy beteljesítse saját törvényét, amely céljához, az embert felülmúló emberhez közelíti: „Itt ülök várakozón, körülöttem régi, összetört táblák és új táblák is, félig kész feliratokkal. Mikor jön el az órád? – alászállásom, alábukásom órája: mert még egyszer el akarok menni az emberek

közé.” Az Alvilágjárás, a múlt megismerése – a másutt undorítónak nevezett cselekedet – szükséges a bölcsekkel való találkozáshoz, szükséges, hogy tudja: mit kell meghaladnia. „Meg akarom tanítani az embert élete értelmére, aki: az emberfölötti ember, villám az emberfelhő sötétségéből. De még távol vagyok nékik, és érzékeim nem szólnak az ő érzékeikhez, s középütt fekszem én az ember, a bolond és a holttest között.” Halálát másként is vizionálja: mikor kiment a piactérre prédikálni a tömegnek, észleli, hogy odavegyül a csőcselék is, akik nem értik, és akik miatt ő is „kis híján hulla lett.” Eredeti beszédében azt mondta volna: „mind egyenlők vagyunk, de csak addig vagyunk egyenlők, amíg nincsenek fölmagasló emberek. Addig mind egyedül vagyunk. – ... De csak Isten előtt. Csakhogy meghalt már az Isten.” (*A fölmagasló emberek*)

A teremtő és a teremtetten lény – lényegileg ellentmondásosak és egymás számára elviselhetetlenek. Így mondja Zarathusztra: „Tételezzétek az embert felülmúló embert, azt a lényt, aki el akarja viselni, hogy erényét nem jutalmazza senki. Nincs ilyen ember, de nem lehetetlen, hogy legyen. A zsidó keresztény Isten azonban túl van az elgondolható határán. A jószágos Isten, aki megteremti a világot és benne

az embert olyannak, hogy az általa teremtetten ember számára elviselhetetlen legyen egy általa teremtetten világ”. És az ember számára elviselhetetlen volt, hogy Isten látta gonoszságát, „látta az ember mélységét az alapig, minden takargatott ocsmányságát, szégyenét. Részvété nem ismert szemérmet: bekukkantott legmocskosabb zugaiba is [mondja a legocsmányabb ember, Isten gyilkosa, Sz. E.]. Ez a kíváncsiskodók legkíváncsiskodóbbika, ez a legtolakodóbb tolakodó, a legrészvétlenebb részvevő – meg kellett, hogy haljon. Mindéig látott engem: bosszút kellett hát állnom a szemtanún – vagy nem élhettem tovább. A mindent látó Isten, aki látta az embereket is: ennek az Istennek meg kellett hálnia. Nem visel el az ember ilyen szemtanút.” (A legocsmányabb ember)

A Zarathusztra II. részében már ideálként elképzelt hőse nevében tagadja meg a részvétet:

Szememből nem csordul többé könny a kéregetők pirulkodása miatt.

Kezem túl kemény lett, hogy púpozott tenyerek remegését megérezze.

Hová lett a könny a szememből? S a pehely-rebberényesség a szívemből?

Ó, minden ajándékozó egyedülvalósága! Ó,

*minden ajándékozó
egyedülvalósága! Ó, minden világító
hallgatagsága!*

...
*Ó, a fény ellensége a világítóval szemben, hogy
lám, a fény köszönet
nélkül vándorol pályáján.
(Csorba Győző ford.)*

És egészen szókimondóan:

*Fény-hazád a nagymesszi ég:
ne tûrd meg a részvét bűnét!
(Szabó Lőrinc ford.)*

Na és hogy áll Isten teremtményével és a vele szemben érzett részvéttel (ami mintha az affektus része volna): „Ott ücsörgött egyre a kályha zugában hervatagon, panaszkodva, hogy nem bírja a lába; torkig volt már a világgal, akarata ellankadt, mignem egy napon aztán megfojtotta a túlságos részvét... Részvét az emberek iránt, – akiket persze ő teremtett –, ez kergette halálba, az öngyilkosságba. Az ember iránt, akinek a számára elviselhetetlen volt, hogy Isten látta gonoszságát.” Hogy lett-e volna ereje Zarathusztrának elzavarni a felmagasló embereket? Nem derül ki. De a tanulságot –

hogy nem ő támasztja fel Istent – , és hogy a felmagasló embereket ő alkotta meg, a legocsmányabb ember is levonja: 'Ő, ti felmagasló emberek, a ti szükségetek volt hát, amelyről a vén jövendőmondó jóslata szólott tegnap reggelre kelve – a ti szükségetekre akart hát csábítani és kísértetni: Ó, Zarathusztra, így szólott hozzám, azért jöttem, hogy legvégső bűnödre csábítsalak. Legvégső bűnömre? – kiáltotta Zarathusztra és dühösen nevetett saját szavain: mi az, ami még vár reám, legvégső bűn gyanánt?' És Zarathusztra újra magába mélyedt és visszaült a hatalmas kőre és elmerengett. Hirtelen felpattant: – A részvét! A részvét a felmagasló ember iránt! – kiáltott föl és arca érczé változott.” (A je!) Isten meghalt, az Isten halálát megértő – mert a részvétet mint affektust kárhoztató – Zarathusztra önmaga bálványává minősül át.

„Nem vezet híd az embertől az embert felülmúló emberhez? Úgy tűnik, nem. Miért tekinti akkor Nietzsche úgy, hogy Zarathusztrájával a legnagyobb ajándékot adta az emberiségnek, amivel valaha is meglepték?” (Vajda Mihály 2000, 23-24) Ki lesz itt a felmagasodó ember mitémája? Mert mítoszait íme olvashatjuk. Ki lesz az, aki az összes addigi igazságokban kételkedve elhozza a

meghaladást? Ki hajtja végre az újjászületések láncolatából való végső kitörést? Nem az ember, mert az ember csak „kötél az állat és az embert felülmúló ember között”, az embert felülmúló ember pedig az emberiség fejlődésének történeti lehetősége, „híd és nem cél”. Nem Zarathusztra, aki – meghaló és feltámadó istenek módjára – alábukik és újra felmerül: általjut, de *nem részesül az örök visszatérésből*. Az embert felülmúló ember nem eszmény, nem ideál, mert az Übermensch egész egyszerűen az emberiségnek azt a lehetséges jövőjét mutatja fel, amelyben azzá válhatunk, akik vagyunk. Az Übermensch az emberi fejlődés végpontjának kritikája, az utolsó ember pedig „megelégszik”, ami gátolja továbbhaladási igényét. Az elégedettséggel szemben álló hős az embert felülmúló ember.

Nietzsche ezt mondja: „soha nem volt még embert felülmúló ember, mivel az ember még nem tanult meg alábukni”. (Z 115) És még soha nem volt képes megváltoztatni a körülményeit, hogy túljusson jón és rosszon. Nietzsche tudja: emberből soha nem lesz embert felülmúló ember. Tehát mítoszban kezd gondolkodni, létre kell hoznia, meg kell teremtenie az Übermensch mitémáját, amelynek hősét egy keleti, élő legendában találja meg. A Zarathusztra-

történet bővelkedik mitikus fordulatokban-
elemekben. Ezeknek fő kulcs-szavai az akarat-
akarás, a cselekvés és a hatalom. Mindezek
Nietzsche rendszerében úgy kapcsolódnak
össze, hogy céljuk a *teremtés, az örök
visszatérés lehetővé tétele*. És – tegyük hozzá –
eredménye még a *szükségyszerűség szülte
szabadság* is:

*Most így akarom,
és mióta így akarom,
minden kedvem szerint van –
ez volt legmélyebb okosságom:
azt akartam, amit muszáj,
lebírtam minden muszájt
azóta nincs nekem muszáj...*
(Lator László ford.)

A *szükségyszerűség* akarásában rejlik a
szabadság, abban, hogy teremtő módon váljunk
azzá, amik vagyunk. Csak azt szabad akarni,
ami lehetséges, ami az elgondolható
birodalmába tartozik.

Van még egy különös szabadság-fogalma,
de ez is ismerős „már a régi görögök” óta: „Mert
mi a szabadság? Hogy tudjuk ön-
felelősségünket akarni. Hogy a distanciát, ami
távol tart minket egymástól, tartani

tudjuk...Ember és ember között a *distancia pátosza*, az *önlét* akarása, a különbözőzés belső szüksége vág szakadékot.” Íme, az apollóni magányos, fenséges karakter, a *principium individuationis* kel életre. Vele szemben a dionüszoszi orgia, képben is kifejtve: „a csordában lelt gyönyör régebbi, mint az Észben lelt gyönyör.” (Z, 74-76)

Nietzsche pszeudo-mitoszában az egyed-ill. törzsfejlődés három fokozaton megy keresztül: teve, oroszlán, gyerek. Az embernek mindhárom fokozaton át kell mennie, hogy időbeli folyamattal áthaladhasson az embert felülmúló emberhez vezető hídon. Az utolsó fokozat, a gyermek, a legjelentősebb: jellemzői az *újrakezdés*, az *ártatlanság* és a *feledés*. Mindhárom kívánalma az új embernek. Ezek bizony orpheuszi sajátosságok... Az átalakulás során válhat teremtvé az ember, az *átalakulás* és a *szenvedés* során. Megírja Nietzsche versben is a fokozatokat, azok megsemmisítését és a vele járó *szenvedést* – ezek a cselekedetek visszahozzák a dionüszia önkívületben történő szétszaggatását, a *szparagmoszt*:

*Te ki láttad az embert
mint istent s mint bárányt -,*

*hogy széttépd az istent az emberben,
széttépd a bárányt az emberben,
s míg széttéped, ne vess –
Ez a te üdvösséged*

...

; a költő és a bolond üdvössége.

(A Dionüszosz-ditirambusok részletei, Hajnal
Gábor ford.)

De: „Az Észnek is benne kell lenni a cselekedetekben.” (Z, 119) Akarni kell a cselekvést, mert a cselekvés a *hatalom feltétele*, a *hatalom akarása* pedig az *élet*. A *hatalom akarása* az *igazság akarása* is. Nietzsche többféle definícióval, pontosan körülhatárolja, hogy számára: „Igen, van bennem valami sebezhetetlen, / valami eltemethetetlen, valami sziklarepesztő, / úgy hívják: akarat.” A *hatalom akarása* pozitív fogalom: jelenti az ön-felülmúlást (egzisztencialitás) és a megváltást. „A *hatalom akarásaként*, a *növekedés*, a *felülmúlás akarásaként* felfogott élet mondja: az vagyok én, aminek mindétig felül kell múlnia önmagát.” „Minden élő engedelmes, aki nem tud önmagán uralkodni, azaz nem képes saját magának engedelmeskedni: ennek más fog parancsolni. Nehezebb a parancsolás, mint az

engedelmeskedés” – mondja Nietzsche. (*A vidám tudomány*)

Istent nem tudunk teremteni, de embert felülmúló embert – a szükséges átalakulások, változások árán – igen. (Z, 106) Valamilyen értéket mindenki teremt, de ez még nem minőségi változás; éppen ez figyelmeztet arra, hogy az életnek „fölül kell múlnia magamagát újra meg újra.” (Z, 123-125) Zarathusztra sem tud Istent teremteni, de *létrehozni, megújítani* valamit – *igen*, ahogy mondja: ő „olyan vándor, aki töredék-emberek között úgy jár, mint a jövő töredékei között. Az a vágya, célja, hogy az emberi létezés természetének töredékeit, véletlen és esetleges elemeit összerakja, eggyéköltse.” A kép teljesen mitikus: a szétdarabolt Dionüszoszt és Orpheuszt kellett összerakni a szparagmosz után. És még valamit meg kell tennie az embert felülmúló ember megteremtése érdekében: még egyszer „alá kell buknia”, és nekünk is ezt kell tennünk, csakis ezáltal tudjuk legyőzni magunkban a bosszút és a sérelmet, mert „megváltás csakis a múlt és minden ’megesett’ megváltása és újrateremtése lehet, semmi más. A bosszúval és a múlttal kapcsolatban olyan gondolatig jut el Nietzsche, ami Orpheusz második magányának, az Alvilágjárás utáni

árvaságnak a lényegét fogalmazza meg: „...a múlton nem lehet bosszút állni. A bosszú nem oldja meg az idő múlásának problémáját. Ahelyett ugyanis, hogy legyőzné a múlt terheit az önfelülmúlás teremtménye munkájával, amelynek eredményeként megszülethetne az új és ártatlan pillanat, oly mértékben válik megszállottjává a múlt által okozott fájdalomnak és szenvedésnek, hogy már inkább megőrizni szeretné azt, s nem eltörölni.” (Z, 172) Zarathusztra az utolsó alábukással akarja átadni a tanítványoknak „legdúsabb tudományát, hogy lüktető szívükbe zárják”. (Z, 410) „Még mindig itt vagy tehát, és önmagad vagy, te hosszútűrő. S keresztültöröd magad minden sírvermen! Benned él tovább, ami ifjúságomból kibonthatatlan, mint élet és mint ifjúság üldögélsz tele reménnyel, a sírok düledékein. Igen, te vagy nekem minden sír szétrombolója: üdvözlégy, akaratom. Csak ahol sírok vannak, ott van feltámadás.” „Hogyan viseltem el ennyi csapást? ...Hogyan támadt fel lelkem ezekből a sírvermekből?” – mutatja igazolásul (Z, II. Tellér Gyula ford.): a legdúsabb tudomány átadása a tanítványoknak az *örök visszatérés lehetősége*, de a folytonos alámerülés az emberre nehezedő,

leg hatalmasabb teher („akarod-e mindezt még egyszer és számtalanszor újra?”)

De ő a példa: „az vagyok én, akinek mindéig felül kell múlnia önmagát”. (Z, 141-142)

Rilke, akit divat félreért(elmez)ni

*„És az élet mégis csupa esztétikus, daloló,
örömré vágyott szépség,
és a költő hivatása, hogy szépséget énekeljen.
De szépségeit csak az ismeri, aki már
szembenézett borzalmaival.” (Szerb Antal: Rilke)*

A Nietzschével talán legtöbbet együtt emlegetett költő az a Rilke, akiről – ahogy haladunk előre a posztmodern paradigmaváltó korszakban – egyre több „értelmet váltó” elemzés születik. Holott Rilke, a mélyre hatoló gondolatiságú versek és esszék szerzője, maga írt igazán „öneligazító” sorokat: „...csak a jelenlevő áramlatoknak és a művész időtől idegen életszemléletének ellentétéből születik egy sereg felszabadítás, és létrejön a látható tett: a műalkotás. Nem a művész vonzalmából születik. Mindig válasz a mának.” A Nietzschéhez kapcsolódó meghatározása: „Az, ami a műalkotás önállóságát adja: a szépség. Minden műalkotással valami új, egy dologgal több születik a világra.” És egy még rokonabb gondolat: „Ha egyszer a világ össze is törik a lába alatt, a művészet mint teremtető erő továbbra

is fennáll, és töprengő lehetősége marad újabb világoknak és koroknak. Éppen ezért az ember is, aki a művészetet vallja életfelfogásának, tehát a művész: a végső cél embere, *ifjan lép át az évszázadokon*, és mögötte nincsen múlt. A többiek jönnek és mennek, *ő megmarad.*” Majd: „A műalkotás az a *legbensőségebb vallomás*, amely egy emlék, egy tapasztalás vagy egy *jelenség* ürügyén nyilatkozik meg, és – a kiváltó októl elszabadulva – *önmagában is megáll.*” (kiem. Sz.E., *Ver Sacrum*, Hajnal Gábor ford.) És még konkrétabban, egy regényhősének szájába adva: „Mert a vers nem valami érzés, ahogy az emberek hiszik, – érzelmeink elég korán jelentkeznek, – hanem tapasztalat.” (*Malte Laurids Brigge feljegyzései*, 1910, Görgey Gábor ford.) Annak bizonyítására, hogy mit és hogyan adott át ebből a tapasztalatból, és miként párolta szépséggé, álljon itt csupán az *Őszi nap* című (igen sokak által fordított vers) utolsó versszaka:

*Kinek nincs fészke, nem rak soha már.
Ki társtalan, soká marad magára,
virraszt, olvas, levelet ír, hiába,
sötét fasorban úzve-hajtva jár,
míg fenn a lombot őszi szél cibálja.*
(Rab Zsuzsa ford.)

Ez a magány, az űzöttség, a fájdalom tapasztalata. A valóság tényei. Ezt fogjuk látni költeményeiben. És a sokszor megélt tudományos csalódás: minél nagyobb alkotóval foglalkoznak a magukat nagyra tartó kritikusok, értékítésszek, annál jobban el akarnak távolodni a valós lényétől, annál meghökkentőbbeket akarnak mondani, mintha azáltal önmaguk nagyobbakká válhatnának. A leglátványosabb figyelemelterelés a szembeállítás, a polaritás erőltetése. Ezt már Szerb Antal is észrevette: „Az irodalomtörténet, amely szereti a polaritást, amíg éltek, mindig szembeállította a férfias, latinos-klasszikus Georgét a nőies, szláv-misztikus Rilkével.” Radnóti Miklós feloldja a kettősséget, amelyet magában Rilkében talál meg, és a kétféleségből összeálló nemes költészetet méltatja: Rilke „egyesítette a legnagyobb kultúrát a legnagyobb sejtelmességgel, a legragyogóbb tudatot a leggazdagabb öntudatlannal” – mondja az a Radnóti, aki az eredeti orpheuszi kettős lelkialkat egységét érzi meg ebben. Ahogy műfordítás-gyűjteménye (1943) előszavában Orpheuszról ír, az átélhetővé teszi vallomását arról a Rilkéről, aki szintén szerepel fordításai között: „Mikor Orpheusz megpendítette lantját s

énekelve útnak indult, madarak szálltak fölötte, a vizekben halak úsztak felé, bokrok guggoltak köré, fák ballagtak, sziklák cammogtak utána, a vadállatok előbújtak odúikból s a hegyek és völgyek nimfái könnyezni kezdtek. A költők többé-kevésbé Orpheuszok, a madarak, halak, bokrok, fák, sziklák s vadállatok ma is követik őket, a nimfák szívét meghatja énekük. De ezek az Orpheuszok nem egy nyelven énekelnek, s az elbűvölt menetben most ott vonul gyakran a többi költő is, a mindenféle nyelvet értő állatokkal, fákkal, sziklákkal s nimfákkal versenyt fülelve, érteni akarják az énekes nyelvét, mely más, mint az övék. S nemcsak érteni akarják, a hallott dallamra énekelni szeretnék a csábító szöveget is a maguk nyelvén. És előfordul, hogy a fa elfárad, gyökeret ereszt újra, a szikla elunja a cammogást, ledől egy testvéri hegy tövében, a nimfák táncba fognak, de a költő fáradhatatlanul fülelve és jegyezve követi a másik énekest – esetleg évekig.”

Elbűvöl engem Radnóti e néhány sora: mert élettelen tárgyak az élőlényekre jellemző igéket kapnak, az élőlények pedig, őket utánózva „vonulnak”: élő és élettelen természet mint a költői világok sokfélesége az egész világ egységét – homogenitását – mutatja; ezt tudja ez

a prózában megfogalmazott világkép. Egy orfikus világkép – az *Orpheusz nyomában* kötet előszavában.

(Rilke transzcendens félreértelmezéseit az orfikussággal foglalkozó alfejezetben, a Rilke-tanulmány végén fogom tárgyalni.)

A mai korra – a posztmodern tevékenykedésének következtében – eljutottunk oda, hogy nemcsak a poláris helyzetben Rilkét állítják a gyengébb helyre, így Francesca *Cauchi*, aki enyhe lenézéssel így ütközteti Rilkét és Nietzsche-t: Nietzsche-nél az ember akarata, hogy ön-teremtő erővé váljék, mutat előre, míg Rilke éppenhogy elengedi és fölfüggeszti a változtatás akaratát. A hölgy talán nem olvasta az *Archaikus Apolló-torzó-t*? Vagy a *Duinói elégiákat*? Azt állítja továbbá, hogy az *Orpheusz-szonettek* a világ időbeli és fiziológiai állapotának változatlanságát és változtathatatlanságát rögzítik. Már a fenti Rilke-idézetek sem erről tanúskodnak. (*Cauchi* 2013) Éppen az *Orpheusz-szonettek*-ben is megtaláljuk a hiányolt, „előremutató” sorokat: „Újat a gyatra anyagból, ó, ez a vágy, ez a hajlam!”

*Minden apát meg anyát eltölt ama cél: az Utód;
őrá várakozik fajtánk, a többezer-éves,*

*hogy sziven üssön, minket túlszárnyalva,
utóbb.*

*Ó mi, mi végtelenül bátrak, sok időnk van e
földön!*

*És csak a néma Halál, ő tudja, fajunk mire
képes,*

*s hogy mennyit nyer azon, ha az életet adja
kölcson.*

(kiem. Sz.E. Szonettek Orpheuszhoz, II. 24,
Kálnoky László ford.)

Utód, túlszárnyalás, a Halál nyer az Élet által –
mi ez, ha nem a nietzschei „örök meghaladás
folytatása?

De a polarizációnál, a „gyengébbik”
kijelölésénél durvábbat is elkövet az
irodalomtörténet: a német költészettel
foglalkozó Johann Aulich „a romantikus
Orpheusz mítoszok tárgyalása után csalódottan
látja be, hogy bár ki lehet mutatni azokat a
halvány nyomokat, amelyek az Orpheusz-
hagyományból Rilke szonettjeiig vezetnek, de ez
a kutatás ahelyett, hogy feltárna valamit Rilke
kései poétikájából, inkább zavart és
értetlenséget idéz elő” – írja Schein Gábor. Majd
idézi is: „Azt a módot, ahogyan szonettjeiben
Rilke Orpheusz alakját kezeli, nem tekinthetjük
kielégítőnek...Legfőbb ideje, hogy a túlértékelt

Rilkét magas podesztusáról alacsonyabb helyre ültessük, hogy objektív perspektívából vizsgálhassuk művét.” (Aulich 1998) Schein Gábor nem igyekszik a zavart és értetlenséget eloszlatni: szemlátomást jó érzéssel tölti el, hogy modern értelmezések fedik el – mint Rilke költeményeinek térkonceptiója Pór Péter eszmefuttatásában, amire visszatérek – egy költő világszínvonalat meghatározó költészetét.

Jöjjenek hát Rilke tapasztalatai és a válaszok a mának

Megint az a Szerb Antal lát pontosan, akit a lélek érzékenysége vezetett el Rilkéhez, amikor (talán legfontosabb) regényében, az *Utas és holdvilág*-ban, sorsdöntő pillanatban Rilkét idézi, neve említése nélkül: „Mindenkinek a saját halálát.” Fontos mondat lesz ez a továbbiakban. Hogyan lát Szerb: „A nagyvárosi civilizáció Rilkéből a részvét olyan fokát váltja ki, hogy az a nagy félelemnél is súlyosabban nehezedik rá. Ezt jelentette számára Párizs, a város, amely minden városnál nehezebben fekszik a szívemen.” „Minden felháborodás, minden forradalmiság nélkül éli át a nagyvárosi szegények nyomorúságát, fájdalma sokkal mélyebbre lenyúlik a szenvedés örök gyökereibe, semhogy segítsre gondolhatna.” Elemzik mások is Rilke és a városok kapcsolatát – mindjárt látjuk –, mégis ezzel az idézettel kezdtem, mert kimondja azt a szót, amely összekapcsolja sokat emlegetett elődjéhez, Nietzschéhez: a *részvétet*, amit Nietzsche második korszakában elhárított magától, de a harmadikban visszavett (ezzel kínlódik

magában Zarathusztrája is), ezzel került közel a pszichológiához, pszichoanalízishez. Rilkenél nincs szó pszichoanalízisről: pontos leírásai többet árulnak el a megfigyelt személyekről, mint egy mélyinterjú vagy egy hipnózis. És még mindig Szerb Antal: „Csak a nagy oroszok ismerték rajta kívül a száanalomnak ezt a megszállottságát, ezt a csaknem tébolyult iszonyatot a nagyváros iránt, amelyet levelei és a Stundenbuch mondanak el.” Még egy Szerb-kommentár: „A dolgokat kell megírni; nincs költő, akinek a dolgokhoz, tárgyakhoz annyi köze volna, mint Rilkének, aki annyira elő tudná hívni a belējük babonázott szellemet. A rímek zenéje most elhalkul, csak a kép a fontos, a plaszticitás.” Példaként egy személyleírás *A képek könyvé*-ből:

*Én senki vagyok: leszek is tovább.
Ma is, eztán is, parányiság,
élni ügyetlen.
Szánjatok engem,
anyák s apák.
Mit ér a bajlódás velem:
sarló alá jutok.
Nincs több, ez az egyetlen ruhám,
megvékonyul, elfakul,*

*de kitart, s még addig is talán,
ha majd megidéz az Úr.
(Az árva dala. Csorba Győző ford.)*

Egy beteg ember, a beteg-felbolydult városban;
csak a költő részvéte a támasza.

*A hídon szürkén egy vak ember áll,
mint névtelen ország szélén határkő.
Talán az a mindig-egyforma tárgy ő,
amely körül a csillagóra jár;
a csillagzatok közti néma pont;
minden körötte fut, bolyong.
Ott áll sok-sok szeszélyes út tövében,
a rendületlen Igazság maga;
az alvilág sötét bejárata
a fölszínen tenyésző nemzedékben.
(Pont du Carroussel, Rónay György ford.)*

És a visszafojthatatlanul tör fel az együttérzés:

*Miért követsz, idegen hegedű?
Miért van, hogy a te síró, keserű
búd mindenütt nyomodba szálldos?
Száz ember ríkat, vagy csak egy magányos?
Van olyan, aki benned hinni tud még,
és minden nagyvárosban van néhány,*

*ki nélküled folyók mélyén aludnék?
És miért találasz mindig reám?
Miért, hogy mindig azok mellett élek,
akiknek édes húrjaid bűgása,
mely mondja: súly és teher az élet,
a terhek terhe, kín és kő és mázsa.
(A szomszéd. Kosztolányi Dezső ford.)*

A nagyváros mint első számú ihletforrás ismét okot d a viszonyításokra. Az első a *prágai lét*, a *prágai osztrákság*, ahogy Vajda György Mihály jellemzi, és ezzel rögtön megteremti a párhuzam és az ellentét lehetőségét a szintén prágai, és szintén német nyelven alkotó, (és sokáig) Amerikában élt és ott is meghalt Kafkával. Már külsejükben is egészen másnak láttatja őket: „A férfi-Rilke elegáns volt, világfiás, külsejében és életmódjában is hangsúlyozottan ’művészi’, szinte kissé mondén. Kafka előnytelen külsejű, koravén és feldúlt. Rilke maga a művészi, mives komolyság, Kafka komikusba hajlóan groteszk víziók látnoka. Rilke a sors kegyéből a mindennapi élet szükségletei fölött kecsesen elsuhanó költő-létet tudott teremteni magának, Kafka világéletében akták fölé hajló, kettős életű hivatalnok maradt. [Hogy mennyire felületen mozgó ez a leírás, az Vajda folytatódó soraiból

kitetszik. Sz.E.] És mégis van a két jelenség között valami rejtett, de olykor nem is látens, inkább meghökkentő hasonlóság. Mintha lényük legmélyére hasonló érzékenységet varázsolt volna a környezet és a kor, megérző képességük egyformán fogta föl a közeledő történelmi megrázkódtatások első rezgéseit, művészetük egy hanyatló társadalmi forma és a széthullóban lévő Osztrák-Magyar Monarchia emberének félelmeit egyformán kifejezte, ha nem is egyforma módon vagy azonos eszközökkel.(...) Az egzisztencializmus filozófusai és irodalmi propagátorai egyenlő jogon láthatták meg mindkettőben korunk polgári *aggodalmának* kifejezőjét, a kiszolgáltatottság és odavetettség, a fékezhetetlen sors elé dobott élet értelmének hasztalan keresőjét, művészi formáik oly végletes különbségei ellenére. De prózájukban még e művészi formák sem oly végletesen különbözők. Aligha nem jönnének zavarba, ha egyes helyeket összehasonlítanánk. Például ha végigkísérnénk útján azt a férfit, aki egy idegen városban bolyong, céltalanul és tehetetlenül, támolgó betegek, magukat nehezen vonszoló terhes asszonyok, szegénység, nyomor, elesettség között. A város nagy és álomszerűen idegen, s az utca, amelyen a férfi halad, búzlik

mindenfelől. De itt mindez nem a naturalisták megszokott légkör-teremtő eszköze. Az érzet olyasmire utal, ami már nem érzetszerű, hanem valamiféle általános életérzés kifejezője.

’A szag, amennyire meg lehetett különböztetni, jodoformból, pommes frit zsiradékából, az aggodalom szagából vegyült. Nyáron minden város szaglik. (...) Azután egy sajátos, hályogtól vak házat láttam, a városterven nem lehetett megtalálni, de ajtaja fölött még eléggé olvasható volt a felírás: >asyle de nuit<. A bejárat mellett az árak. Elolvastam. Nem volt drága hely. – S mi még? Egy ott álló gyermekocsiban egy gyermek: kövér, zöldes bőrű, feltűnő kiütés a homlokán. Nyilván gyógyult már, és nem fájt. A gyermek nyitott szájával aludt, jodoformot lehelt, pommes frit-t, aggodalmat. Ez már csak így volt. Fő dolog, hogy még élünk. Ez a fődolog.’

Melyikük írta? Akármelyik írhatta volna, de Rilke írta, mindjárt a *Malte Laurids Brigge feljegyzései* elején. Annyiszor tiltakozott ellene, hogy ezt az írását lírai önéletrajzának tekintsék, hogy bizvást tekinthetjük annak. S benne a századforduló tétován pesszimista életérzése dereng, amelynek annyira otthona volt a Ferenc József sok évtizedes országlásának áldásait élvező császári-királyi monarchia.”

Eddig Vajda György Mihály kettősportréja, a végén a Rilketől átvett, nagyon erőteljes leírással. De hogy ez „tétován pesszimista, derengő életérzés” volna, azt erősen kétlem. Vajda írása akkor született, amikor illett Rilke nagyságát és hatását halványítani. (Vajda, 1961) Nem sokkal módosult a kép még 1979-ben sem: akkori monográfiája – egyben kitűnő fordítója – Szabó Ede egy másik, leminősítő kategóriába igyekezett belegyömöszölni: igaz, akkoriban az volt az irodalomtörténeti divat. A minősítés egyébként ellentmond Szabó Ede Rilke-élményének, amiről viszont elég plasztikusan tudósít: „Rilke már korai verseiben is, de még inkább A képek könyvében és az Új versekben, a legmaibb, ha úgy tetszik: *személytelen líra* úttörője. [kiem. Sz.E.] Költeményeiben látszólag két elem, a leíró és az epikus ötvöződik valami nehezen megfogható harmadikba. Érzések ugyan, márványerezetképpen, át- meg átszövik ezeket a verseket, de jobbára alakok, személyek, helyzetek, tájak pontos rögzítését láthatjuk bennük. Az éjszakában őr kiált, hegedűfutam szól, ..., vak koldus áll a hídon; sötét fasorban magányos ember jár, ..., pocsolyába zuhan a részeg; panaszkodik az árva, elmeséli megvakulását a világtalan lány. Ám ha csak

ebből állnának a versek, a puszta leírás, a kép, vagy akár a megelevenítés is már az ötödiknél vagy a tizediknél untatna. Varázsuk: a gondolati többlet, ami az esetleges és egyszerit, az általános tipizálja, s egyúttal a jelképbe emeli (...) igen, tehát szimbolikus. De mégsem az. (...) Rilkenél a zongora, a madár vagy akár más: nem ürügy a jelképes mondanivaló kifejezésére, hanem elsősorban az, ami, és abban is a valódi minőségében fakad belőle a benne rejlő jelkép. Mondanivalójának magva: az ember viszonya a léthez; a költő feladata szerint: a valóság megformálása, átalakítása a nagyszerűbe, a művészet tökélyébe (...) A cél tehát: elmondani, kimondani a létet...”

Ez nem szimbolizmus. Sajátságosan fókuszáló, realista leírások egy meghatározott cél, a figyelem felhívása a valóság abszurditására. Személytelenséget csak akkor láthatnánk benne, ha azt a bizonyos „márványerezetként” a témákat átszövő érzékenységet el tudnám távolítani a személyiségtől. De nem tudom: mert nem mindegy, hogy a költő éles szeme és érzékeny lelke mire vetül rá a valóságból, mi az, ami iránt érez, méghozzá részvétet érez. A *Kilencedik Duinói elégiában* – a leghermetikusabbnak

tartott költemények egyikében – az elmondás, a kimondás, a szó ereje süt át a sorokon:

*...Miért vagyunk itt? Kimondani tán: hogy
ház, híd, kút, kapu, korsó, almafa, ablak, –
legfeljebb: torony, oszlop ...de mondani, értsd
meg,
ó mondani, úgy, ahogy mélyükben a dolgok
sem gondolták még...*

...

Itt van a mondható ideje, itt a hazája.

Szólj és vallj. ..

...

*A dolgokat mondd. És ő ámulva áll, mint magad
is álltál*

a római kötélverőnél vagy a nílusi fazekas előtt.

Mutasd neki, mennyire miénk, boldog és

bűntelen egy tárgy,

s még a síró panasz is tiszta alakra sóvárog,

tárgyként szolgál, vagy tárgyba hal el –

s hegedűnkről

túlhan boldogan száll. És ők, az átlényegüléstől

élő dolgok, megértik majd, hogy dicsőíted őket;

mulandók,

bennünk, a legmulandóbbakban, megsejtik

a mentőt.

...

Föld, hát nem ezt akarod: újra teremtetni

bennünk...

...

*Ha nem az átváltozás: mi volna hát sürgős
parancsod?*

...

...Létek megszámlálhatatlan

sokasága sarjad szivemből.

(kiemelések Sz. E., Vajda Endre ford.)

(Nem mehetek el egy kínálkozó analógia mellett:
a szó kimondhatatlanságának divatja idején –
Wittgenstein: „Amiről nem lehet beszélni, arról
hallgatni kell” – Rilke egyik legjobb
fordítója, Nemes Nagy Ágnes ezt írta *Ars
poeticájában*: „Ne mondd soha a
mondhatatlant, mondd a nehezen mondhatót.”
Ez a gyönyörű vallomás sem született volna meg
Rilke nélkül.)

A dolgok kimondásának átértékelésétől
egy kissé előre szaladtam, nem ok nélkül: a
tárgyakra rávetülő, azokat megörökíteni,
sőt *átlényegíteni* akaró tekintet *nem a
passzívan* szemlélő objektív líra nézése, hanem
a Nietzsche-től átvett, boldogságkereső és azt
átadni akaró szándék megnyilvánulása. S hogy
a hegedűszón keresztül? Orpheusz lantjának
változata, ami segít múlhatatlanná, örök
életűvé tenni a dolgokat.

Az emberek, a városok, a tárgyak – Rilke szemével

Rilkét a változó időben, egy frissebb szellemű tudós a *Világirodalmi Lexikon* címszavában már igazán megváltozott szemlélettel méltatja: „...a polgári társadalom válságát sokkal mélyebben érezte át, semhogy megelégedett volna pusztá diagnózissal. Érezte, hogy a ténymegállapítás és negáció, a 'kitartás' önmagában nem elégséges, és a túléléshez pozitív eszményekre van szükség. [A „Kitartás” idézése visszautalás egy Rilke-szövegre: „Győzést ki említ? Minden csak kitartás!” *Requiem für Wolf Graf Kalckreuth*, 1908; Jékely Zoltán ford.] Költészetét a minden újra figyelő nyitottság és az emberiesség melletti elkötelezettség állandó vállalása jellemzi.” Majd: „A szeretni vágyás részint a korai expresszionista költészet, főként Werfel hatására fokozatosan a föld felé irányul, és egy lemondást meg az áldozatot is magában foglaló aktivitás szükségességének hirdetőjévé válik, s ezáltal túllép az előző korszak pusztá megfigyelésen alapuló létlíráján.” A sokak által hangsúlyosan apolitikusnak nyilvánított költőről a lexikoncikk azt is elmondja, hogy

„1918-ban éltette a forradalmat, kapcsolatban volt a Bajor Köztársaság vezetőivel. A fehérterror első napjaiban ki is hallgatták, majd kiutasították Münchenből.” (Szász Ferenc, 1989)

*Csehek! Az izzó szabadság
feltámadott szelleme
jár köztetek, szava csak vád,
nem leplezi nagy haragját:
tűrhetetlen már a rabság,
szégyen a lánc, le vele.*

...

(Dal a szabadságról. Bittei Lajos ford.)

A válságkorszakban írott verseinek hangulata természetesen nem lehet a későbbi *Kilencedik Duinói elégia* kitörő öröme, ekkor a lét, amiről versei vallanak, tele van félelemmel és fájdalommal, és benne – azért már ekkor is – a művészet jelenti az egyetlen lehetőséget az iszonyat elviselésére. Ezekben az években az elképzelt ideális világot ismét háttérbe szorítja a korai költészet átélt valóságának élménye. A *képek könyvé*-ből már idézett két vers mellett álljon itt még egy portré, a lélektani látásmód és az empátia egyik remeke, ugyanonnan: a beteg ember

látteleletében a második szakaszban burkolt célzás történik valamiféle kezelésre is, ami nem használ ugyan, fáj is, de elviselhető. S a gyermeki együgyűség szavai sután-bájosan egészítik ki a körképet:

Nem bántanak engem. Hagynak menni.

Azt mondják, nem történhet semmi.

De jó!

Nem történik semmi. Minden forog

s a Szentlélek körül imbolyog

s ama lélek körül (tudod) –

De jó!

Nem, azt hinni igazán nem muszáj,

hogy valami bajféle vár.

A vér, az mondható,

az a legnehezebb. A vér nehéz,

néha azt hiszem, nem bírom, és –

(De jó!)

Ó, de gyönyörű labda száll,

piros, kerek, mint a világ.

Jól megalkottatok.

Ideszáll, ha kiáltok?

Minden milyen furcsán viselkedik,

egymásba torlódik és szétesik:

kedves s bizonytalan kicsit;

de jó!

(Az idióta dala. Gyurkovics Tibor ford.)

Portréi városi, sőt főként nagyvárosi figurák, életképei nagyvárosi képek. Két nagy sorozatát, *Az áhítat könyvé-t* és *A képek könyvé-t* csaknem teljesen egyidőben írta, így az ihlető közeg – konkrét utalás nélkül – nem határozható meg biztonsággal. De mindegy is: az élmény, az érzés bárhol érhetette.

*Mert, Uram, a nagyvárosok
megbomlottak és elveszettek;
a legnagyobb is lángtól reszket –
még vigasz sincs, mely védelmezhet,
s csekély idejük elcsorog.
Nyomorban élnek az itt-szenvedők,
sötét szobák mélyén, moccanni resten,
riadt nyájnál is fojtóbb rettenetben;
és ébred kint a föld, sóhajtvá serken,
se mit sem tudnak – már csak várnak ők.
...*

A lakók felsorolásában gyermektől holtta váló koldusasszonyok sorakoznak, a legsötétebb nyomor mindőjük sorsa, ezért is emeli verscímé a fordító, Garai Gábor a Viareggióban írt sorozat, (*Az áhítat könyve*, 1903) egyik részének alcímét: *A szegénység és a halál könyve. A képek*

könyve számomra egyik, talán legfontosabb darabja az idillként induló tájkép és évszakkép, az Őszi nap, amelynek zárása váratlan fordulattal, az idillből tragédiát bont ki, s a vers előre haladtában növekvő szakaszokat sodor: 3, 4 ill. 5 sorosak, mintha a baljós szél dagasztaná egyre fenyegetőbbé a jelenetet, melynek sorai már egészen József Attila utolsó verséig (Íme, hát megeltem hazámat) mutatnak előre.

*Elég, Uram. Olyan nagy volt nyarad.
A napórákon árnyadat terítsd el,
engedd rohanni orkánjaidat.
Érleld be még fanyar gyümölcsleid,
két délies napot még adj fölébük,
nehéz borrá hadd forrjon sűrű mézük,
beteljesítve őszöd ízeit.
Kinek nincs fészke, nem rak soha már.
Ki társtalan, soká marad magára,
virraszt, olvas, levelet ír, hiába;
sötét fasorban üzve-hajtva jár,
míg fenn a lombot őszi szél cibálja.
(Rab Zsuzsa ford.)*

Prágaiként nem maga a város hatott rá, hanem valamiféle szláv érzékenység (Vajda György Mihály), amely Oroszországba is elvezette, ahol saját elmondása szerint „életében

egyetlenegyszer lelt hazára”.
Látogatása *Tolsztojn*nál és *Drozsín* parasztköltőnél életre szóló élmény volt, *Az áhítat könyvé*-nek erős inspirációt adott. Az orosz szerzetes imáinak formájában megszólaló művet Vajda György Mihály még alábecsüli, szerinte „empátiája megmarad a művészi megszólaláson belül, nem tudott politikus lenni”, de csodálta és irigyelte *Gorkijt* (Vajda 1961, 14). Pedig Szerb Antal már érti és idézi is, amit Rilke pontosan fogalmaz: „Hiszen a dolgok azért vannak, hogy képek legyenek a számunkra valamilyen értelemben.” Ezek a képek költészetének lényeges mondandói, ahogyan ő nevezte őket: *Dinggedichte* – tárgyversek, (más fordításban: dologversek). De mennyire nem mindegy, hogy melyik dolog milyen ábrázolásban jelenik meg! A fent idézett versekre mondhatjuk, hogy „képek”, tárgyak, dolgok, ezeknek talán van közülük a *Rodin* mellett benne megfogalmazódott „művészi tárgy” fogalomhoz (*Levél Lou Andréas-Saloménak*, 1903. aug. 8.), de éppen *Az áhítat könyvé*ről mondja Szerb Antal, hogy „leginkább érzelmi lírája”. (És mint a világirodalomban oly sokszor láthatjuk: lehet érzelemmel is véleményt nyilvánítani, nemcsak programversekkel, plakátversekkel.) Rilkénél

vannak házak, utcák, tárgyak. Emberi környezet, a maga való minőségében. Ezek az ő vallomásai.

Rilke tudatában van nemcsak művészete értékének, jellegének, de fontosságának, feladatának – kimondom a szót: küldetésének is. „Mivel a művészek mélyebben nyúlnak le minden születés melegébe, náluk MÁS nedvek szállnak fel a gyümölcsökbe. Ők az a tágabb körforgás, melynek pályájába mindig új lények kapcsolódnak be. Egyedül ők azok, akik *vallomást tehetnek arról, amiről a többieknek csak burkolt kérdéseik vannak.* Senki nem képes felismerni létük határait. A feneketlen kúthoz hasonlatosak.” (kiem. Sz.E., *Ver Sacrum*, 1898, Hajnal Gábor ford.)

Hogy milyen művész Rilke, mit közvetítenek versei az olvasóknak, mik azok a vallomások, amiket csak a Rilke-típusú művészek képesek kimondani, azt egyik kiváló fordítója, *Nemes Nagy Ágnes* így összegzi az *Archaikus Apolló-torzó*-ról írt soraiban: „Bármily tömör forma is a szonett, és bármily kivételesen tömör költő is Rilke, azért – úgy gondolom -, első hallásra is kitetszik a versből, hogy a görög Apolló- szobor ünneplése vagy inkább ürügye kapcsán a művészet hatásáról, erejéről, életátalakító

hatalmáról beszél.” (DIA MŰ, Nemes Nagy Ágnes prózai művei)

Rilkét az antik szobor-torzóban azt látta meg, amit a szobor a mitikus ókorból közvetített: „éppen a megcsonkított test átváltozásában ’van’ itt Apolló egész fénylénye” (id. levél Lou-Saloméhoz, 1903. aug. 8.) Majd másutt hozzáteszi – és ezt a vers méltatói általában figyelmen kívül hagyják, pedig ihletőként, sőt mint a műtárgyak meghatározó elvét, a csodált Rodin-alkotásokkal kapcsolatban is megemlíti: „Így van ez Rodin kar nélküli szobraival is; nem hiányzik róluk semmi, ami szükséges. Úgy állunk meg előttük, mint egész és tökéletes, semmiféle kiegészítést nem tűrő tárgyak előtt.” (Rilke: Auguste Rodin, Helikon 1961, 24. Szabó Ede ford.)

Akinek Orpheusz nemcsak egy mitikus hős, hanem a létezés lehetősége

Rilkének kiemelt mitikus alakja – mert lényét sokoldalúan és mélyen érti, tehát mitémája – Orpheusz. Juthat-e valaki közelebb a lét végéhez, mint e szavakban Rilke: „Minden művészet annak az eredménye, hogy valaki veszélybe került, hogy egy élményen átesett a végsőig, ahol senki sem mehet tovább.” Hogy ars poeticává magasodott versét Apollónról írta, az sem véletlen: Orpheusz Apollón papja volt, méghozzá zenész, tehát az Apollón Műszagetész által vezetett és irányított Lantos, – a hangszer is tőle kapta – így az orfikus jelleg egyik aspektusának mondott istenség szobra okkal áll a tárgyversek között. A tárgyversek léte és jelentősége nem azonos az objektív lírának nevezett műfaj darabjaival. Tárgyversek annyiban, hogy Rilke, a fontosnak nem tartott környezetükből kiemelve, a térben mintegy reflektorfénybe állítva figyeli meg, járja körül, és írja le őket. Hatásuk ezért olyan különleges. De Apollón alakja, a Torzó-vers kivételével, elhomályosul Orpheusz megjelenései mögött,

bár a halállal kapcsolatban megjelenik még az *Orpheuszi szonettek*-ben:

1. 2.

*Lant istene, lám,
mint telt be így, hogy nem kívánt titokban
ébredni sem? Lett, s lehunyta szemét.
Hol a halála? Ó, rálelsz-e még
e motívumra, míg dalod kilobban? –
Hová hull belőlem? ...Már-már leány...
(Szabó Ede ford.)*

I. 3.

*Isten képes rá. De követheti
halandó őt a szűkös húrú lanton?
Szándéka visszas. Nincs Apollón-templom
ott, hol széthúznak a szív útjai.*

...

(Kálnoky László ford.)

Rilke életművében Orpheusz éppen a tárgyversekben lép elénk, de micsoda tárgyversekben! És milyen különlegesen szép az a tárgy, amelyről Rilke hosszűverset írt! A háromalakos relief, amely egy i.e. 1. századi római márványmásolatban maradt ránk, és amelynek eredetijét *Alkamenész* görög szobrásznak tulajdonítják (Athénban dolgozott, *Pheidiasz* mellett a másik

legjelentősebb szobrászként), és azt a pillanatot ábrázolja, amelyen az Eurüdikét kézen fogva vezető Hermész végleg visszahúzza a lányt az Alvilágba a hátrapillantó Orpheusz elől. A relief a „termékeny pillanat” mesterműve: az egész tragédiát magába sűríti, és ez a sűrítés, tömörítés ejti rabul Rilkét annyira, hogy meglássa benne az embert felülmúló jelenet örök érvényét, hogy a termékeny pillanatot felhasználja – nem cselekménykibontásra, hanem a lelki rezdülések mélyből jövő és mélyre ható leírására. Rilkét nemcsak a szépség, a pillanat tömörítése ragadhatta meg, hanem az az életérzés – az életből a halálba átlépés, a „rilkei törés”, tehát a halál jelenlétének megérzése, ami Rilke költészetének egyik lényege. A félelem a haláltól. Ahogy Szerb Antal írja: „Rilke története kísérteties módon félelmének története.” Nem tárgyiasult félelem, nem általánosított egzisztenciális félelem, „a teremtmény félelme”, a „Félek, tehát vagyok” (Szerb) állapota. A Kafkával rokonítható állapot. Szerb Antal szerint minden költőnél inkább a Halál rokona (természetesen Szerb Világirodalomtörténete keletkezési idejére – 1941 – vonatkoztatva).

*Mert mi csak a héj, a levél vagyunk.
A nagy halál, kit belül hordozunk,
az a gyümölcs a létnek lényege.*
(A szegénység és a halál könyvéből. Lukács
László ford.)

Szerb Antalnak van még egy igen lényeges megfigyelése Rilke halál-fogalmáról, s ezt a megfigyelést a már említett, talán legfontosabb regényébe, *Az utas és holdvilág*-ba is beépítette: ez a „saját halál” gondolata. „A modern ember halála tucát-halál, kórházban, orvosi segédlettel, udvariasan és feltűnés nélkül hal meg.” – kommentálja Rilke sorait, (és írja bele a regénybe, hogy Mihály nem halhat meg Ervin halálával). Rilkét a különös gondolat már korai, prózai művében is foglalkoztatta: „Ki adna ma valamit egy jól kidolgozott halálért? Senki. A gazdagok már igazán megengedhetnének maguknak egy alaposan megrendezett elmúlást, de biztos már ők is közömbösek és hanyagok, az emberek egyre kevésbé akarják, hogy saját haláluk legyen. Nemsokára az is olyan ritkaság lesz, mint hogy valakinek saját élete legyen.” (*Malte Laurids Brigge feljegyzései*, 1910, Görgey Gábor ford.) Szabó Ede pontosan fogalmaz: „Rilke ezt még a két nagy világháború előtt írta, s nem tudhatta,

milyen mérteteket fog öltetni az egyéni élet elszemélytelenítése és milyen iszonyattá válhat a 'nagyüzemi', a tömeghalál. (...) A kiérlelt, saját halál, a kettő egysége, nem valami morbid gondolat, ellenkezőleg: a teljes emberi személyiség tisztelete, féltése rejlik benne, s akár az életszeretet negatív ösztönformájának is nevezhetnénk.” (Szabó, 1979) A híres háromsoros, amelyben a „saját halál” gondolata felmerül, túlmutat a prózai szövegen, különösen Rilke későbbi műveinek ismeretében, ugyanis nem az anyagi javakról van benne szó, hanem a lét más kérdéseiről:

*Saját halálát add meg, Istenem,
mindenkinek azt, mi létében érik,
amelyben vágy volt, inség és értelem.*
(kiem. Sz.E., Nemes Nagy Ágnes ford.)

Rilke már korábban is megfogalmazza a „saját halál” gondolatát *Az áhítat könyvé*-nek egyik darabjában:

*Azért oly terhes mindegyik halál,
mert nem mienk; csak egy, ki ránk talál
és elragad, mert bennünk egy sem érik;
azért jön orkán, mely letép gyökérig.*
(Franyó Zoltán ford.)

(A híres háromsoros a magyar irodalmárok között sok gondolatot indított meg, köztük az utóbbi időben *Kurdi Imre* versét: 1994 és *Mann Lajos* versét: 2002. Különös, de Rilke költészetének ismeretében nem indokolatlan, hogy a tömeghalál megvalósulásának tragédiájához – a második világháború után! – nem mártírköltőt idéznek, hanem Rilkét: *Giorgio Agamben* 1998. Már az új évezredben *Komoróczy Géza* emlékeztet arra, hogy a „saját halál” ókori kifejezés: akit meggyilkolnak, annak nem lehet saját halála, 2021, ugyanerről *Jánossy Lajos* 2004, *Ungvári Tamás* 2019).

Rilkét nem véletlenül foglalkoztatta Orpheusz, a halál közelében is otthonos lantos, akit *elsődlegesen* érintett a halál Eurüdiké elvesztésekor, *másodlagosan* az Alvilágban tett sikertelen útja során – és végül, a különféle mítoszvariációk alapján megismert *saját halálában*. Először Eurüdiké halálát énekli meg Rilke, azt a pillanatot, amikor végleg eldől, hogy az Alvilág foglya marad – ez a relíefen ábrázolt pillanat, Rilke legérzékenyebb tárgyverseinek egyike, amelyben az Alvilágot úgy járja végig a három szereplővel, mintha ő maga már ott tartózkodnék: hiszen látja, hogy „oda jönnek”,

(„Ott jöttek ők, az Egyetlen úton” – mondja, és *nem mentek*, kiem. Sz.E.). Legérzékenyebb, mert olyan érzékenyen jeleníti meg a türelmetlen Orpheuszt, hogy siető járására még egy *hapax legomenon* fordulatot is alkalmaz: az út, az Egyetlen, a halottfehér sáv maga is elősegíti a férfi haladását („Ráगतlan nyelte lépteit az út, nagy falatokban”). S előre vetíti a végkifejletet Orpheusz jellemzésével: „s a lelke szinte kétfelé szakadt”, ami nemcsak az előre-hátra loholás irányát jelzi, hanem az ő sorsának (mitémájának) eredendő kettősségét is.

A hármas együttesből a *legkisebb* figyelem a *legnagyobb* hatalmúra, az istenre, Hermészre esik: ő csak *jelen van* lélekvezető (pszükhopomposz) minőségében. Annál részletezőbb a halott lány leírása, bár a legfontosabbként az ő lényéből is azt emeli ki Rilke, hogy Orpheusz *róla* énekelt, méghozzá úgy, hogy a halottsiratóból egy teljes és teljesen más, a halotthoz illő világot teremtett:

*Kit úgy szerettek, hogy érette egy lant
többet sírt minden halottsiratónál
és panaszból egy világot teremtett,
másik világot, s arra völgyet, erdőt,
utat, mezőt, folyót és állatot,*

*és a panasz-világ körül, akár
földünk körül, egy másik nap kerengett,
egy másik néma ég borult fölébe –
panasz-égbolt, eltorzult csillagokkal.*
(kiem. Sz.E., Rab Zsuzsa ford.)

Eurüdiké, előre haladtában is, maga a passzivitás – természetesen, hiszen *nem él*. Szótlanul ment, tétován, „A férfival, ki ott haladt előtte / nem gondolt; sem a felkanyargó úttal. / Már egyedül volt. És halotti volta / csordultig telítette.” Ekkor mondja ki a versben Rilke a „saját halál” gondolatot: „Mint gyümölcsöt a méz és a sötétség, / itatta át a *maga nagy halála*.” Eurüdikének megvolt a saját halála, a visszavonhatatlanul az övé, és csak az övé. „Ő már gyümölcs volt.” De a mítosz tudta, – és ezt értette meg Rilke – hogy Eurüdiké halála NEM LEHET Orpheusz halála. Azért neki még meg kell szenvednie. Meg kell lennie benne a *váagnak*, az *ínségnek* és az *értelemnek*. Rilke önmagát Orpheusz megtestesülésének tekintette, ahogyan azt „nyíltan és titokzatosan”, kedvenc ellentétpárjával megfogalmazta: „Csak száj vagyunk (...) és lét vagyunk és *arc* és *változás*.” Tandori Dezső ford.), ahogyan Orpheuszról írja: megviselte a fájdalom és az Alvilágjárás, „*elváltozott*

arcát senki meg nem ismerte volna”. (kiem. Sz.E.) De még nem érett meg a saját halála. Neki még küldetése volt: arról énekelni, amit rajta kívül senki sem látott, az Alvilágról. Hiszen az ő különleges kiváltsága volt, hogy nemcsak a Léthé – a feledés – vizéből ivott, hogy volt életét elfelejtse, hanem Mnemoszüné – az emlékezet forrásából is (Pauszaniasz: Hellasz leírása, 9. köt., 39.fejezet, 8). Mnemoszüné a Múzsák anyja, így különleges kapcsolatban áll a Lantossal, a zene életre bűvölőjével. Orpheusznak az emlékezés megadja a háromsoros Rilke-vers említette tudást, ami a *megismeréshez* és az *értelemhez* kell. (Platón szerint az emlékezés-megismerés-tudás folyamata vezet el a *logosz*-hoz, az *igazság*hoz, Theaitétosz 191 d, Platón Összes művei, II. 1984). Így szólal meg ezt a kiváltság – mintegy a hosszúvers következményeként – a *Szonettek Orpheuszhoz* I.2-ben a mély emlékezés szavaival: „*Hol a halála? Ó, rálelsz-e még / e motívumra, míg dalod kilobban? – / Hova hullt belőlem? ...Már-már leány. De már nem az.*” (Szabó Ede ford.)

Orpheusz kettős lényegű: „két világból / sarjadt bő természete ki.” A holtakról halotti világot teremtő panaszdalt zeng, de mint Apollón papja, a fenti világot sem feledheti, csak

így juthat el az örök logoszhoz, az örök igazsághoz. Van tehát más küldetése is:

*Dicséret, ez az! A Dicsérni Teremtett,
mint érett ércre néma köveknek, ide
úgy jött fel.*

...

*Egyike ő az örök követeknek,
ki csésze gyümölcsöt, a legnemesebbet,
nyújt – távol – a holtak háza felé.*

(kiem. Sz. E., Szonettek Orpheuszhoz I. 7,
Kálnoky László ford.)

*S mi jogosítja fel erre:
Ki a holtak ligetébe lenn
dalolt egyszer legalább,
az zengeti el csak a végtelen
magasztalás dalát.
Kibe sűrű mákonyital
csurgott, vak lombok alatt:
fülében az isteni dal
örökkön bennemarad.
És mi ennek az isteni dalnak a lényege, milyen
tudást hordoz:
Csak ott, hol a kezdet és a vég
egybeesik, lesz a dal
örök-fiatal!*

(I.9, Képes Géza ford.)

*A kezdet, az Eurüdikét és az
élővilágot megteremtő dal:
Itt egy fa nőtt. Ó, szűzies sudárság!
Ó, Orpheusz zeng! Ó, faóriás
a fülnek! Im, csönd lett. De jeladást várt
e hallgatásban kezdet s változás.
Vacok alól halk állatok sűrögtek
elő a bomló rengetegből...*

(kiem. Sz.E., I. 1, Kárpáty Csilla ford.)

És a vég, az utolsó emlék – hisz megadatott
neki, hogy maradjon emléke a fenti létből is, bár
a szeretett lénynek már nincs neve:

*Téged idéz még egyszer, téged utolszor
emlékem, a fénybe emellek, ó, te virág,
névtelen, rád mutatok most, ó, te Elorzott,
játsszótársa a Jajnak, mely az égre kiált.*

...

*Amíg iszonyúat dobbant,
s tárt, vigasztalan kapu várt.*

(kiem. Sz.E., I. 25, Szabó Ede ford.)

S aki végigjárta az Alvilágot, lenti tapasztalatait
dalba foglalta, elbeszélte szerelmének
megteremtését és halálát, s még az istennek

kijáró magasztalást is elzengi, az végre megérdemli a saját halálát. Nem magányos halál ez, hiszen lényre másik felének halálába pusztul bele, így teljes és saját ez a halál.

(A Rilke-szócikk írója, Szász Ferenc szerint az Orpheuszhoz szóló himnuszok a harsány öröm dalai, VII 11. köt., 737.old.Lehet, hogy nekem más Rilke-kötetem van?) A fenti példákban azt tudtam bemutatni, hogy a *Szonettek Orpheuszhoz* I. sorozata egészében a halálról szól. Aki a leginkább megértette, hogy Orpheusz Eurüdiké halálának megélésével közelíthet csak a saját halála felé, az a Szerb Antal, aki immár a háború fenyegette létből – és nem az *Utas és holdvilág* előre megérezett halál-hangulatából – fogalmazta meg Orpheusz napfényvilág-énekének végét:

*A földnek mélye olykor meg-megrándult,
amint ment zúgó száz tárnákon át,
már rég feledte szabad trák honát,
míg lent mocsári zöldes fényű láng dult,
és aknák mélyén zöldes szörnyek lesték,
feléje nyújtva hosszú, pikkelyes kart,
s a földalatti villám, nagy eres kard,
átszegezte ezt az elátkozott estét.*

*És Orfeusz csak ment, magába fulva,
a pusztulás nagy leckéjét tanulva,
mely gyötrött szédülésbe merevíté,
míg végre naptól felfénylett egy oszlop,
Orfeusz megfordult és szertefoszlott
tündérfehér árnyként Euridiké.*

(Szerb Antal: Orpheusz az alvilágban, 1944)

A második sorozat a halál utáni elnyert „jutalom”, a *dal joga*, amely dalban valóban megszólal a Természet dicsérete, a lét gazdagsága, az *értelemmel felfogható teljesség*: az élet és halál egységben felfogása. A kezdet és a vég egysége. És mivel zárja Rilke az *Orpheuszi szonettek* II., „ujjongó örömmek” titulált sorozata utolsó előtti darabját?

*Újat a gyatra anyagból, ó, ez a vágy, ez a
hajlam!*

*Támogatást sose kaptak a hajdani bátrak.
Mégis a sok-sok boldog öbölnél városok álltak,
s bővelkedtek a korsók édes vízben, olajban.
Nagyratörő tervekhez mi isteneket helyezünk,
s zsarnoki sors rombolja le őket szüntelenül.
Mégis örökké élnek. Hallja fülünk
azt, aki meghallgat majd minket végezetül.
Minden apát meg anyát eltölt ama cél: az Utód,
óra várakozik fajtánk, a többezer éves,*

*hogy szíven üssön, minket túlszárnyalva,
utóbb.*

*Ó, mi végtelenül bátrak, sok időnk van a földön!
És csak a néma Halál tudja, fajunk mire
képes,
s hogy mennyit nyer azon, ha az életet adja
kölcson.*

(kiem. Sz. E., II. 24, Kálnoky László ford.)

Újat teremteni, irigyeljük az örök életű isteneket, szóljon végső dalunk, a végső cél az Utód, aki túlszárnyal minket – eddig ismét nagyon közel járunk Nietzsche-hez. De az utolsó két sorban a Halál, aki nyer azon, hogy kölcsönadja az életet, már a sajátos Rilke-gondolat nemcsak az élet és a halál egységben látásáról, hanem az igazi orpheuszi lényegről, amelyet az I. *Duinói elégiá*-ban így anticipál: „Mert a Szép az Iszonynak kezdete csak”. Visszaérkeztünk a dionüszoszi-apollóni kettős lényegű egységhez, a tobzódó orgiákon felülkerekedő apollóni harmóniához, az Orpheuszban egyesülő lét-ellentétpárhoz, amit a Lantos éneke old fel és tesz örök életűvé. Ahogy Rilke Witold Hulowitzhoz, lengyel fordítójához írott levelében világosan feltárja: „A halál tőlünk elfordult, általunk meg nem világított oldala az életnek: s meg kell

kísérelnünk elérni létünknek azt a legmagasabb rendű tudatát, amely mindkét elhatárolhatatlan birodalomban otthonos.” Rilkenél a két létállapot között átjárás van, ahogy az I. *Duinói elégiá*-ban mondja, az aposztrofált Angyalokról: „Angyalok, (úgy mondják), nem tudják gyakran, az élők / vagy a holtak közt járnak. Fut a szüntelen áram, / mindkét birodalom örökre sodorva magával / minden kort, s szavunkat túlzúgja örökre.” (Nemes Nagy Ágnes ford.) Az élet és halál határán túl mindkét világot magába ölelő hatalmas lény az Angyal – akinek semmi köze a keresztények angyalaihoz, s akit Rilke óriási, vívódó én-kivetüléseként határoz meg Fritz Dehn (1934). Szabó Ede értelmezésében az Angyal az Ember Fölötti Lény, „Létünk felső határa; az alsó: a tudatalatti világa.” (Szabó 1961, 405)

A VII. *Duinói elégiá*-ban, a nagy sorozat hangnembváltó vége felé közeledve, már más nagyságot mutat fel:

*Mily nagy volt Chartres, –
és még magasabbra tört a zene s körénk
emelkedett.*

Ez Orpheusz hangja. De Rilke itt tovább megy:

*Angyal, ne hidd, hogy
versengek. És ha versengenék is! Te nem jössz.
Hiszen
engem visz a hívás is tefeléd;
ekkora áramlás visszatiltja a lépted. Messzire
nyújtott
karhoz hasonló a hangom...
(Szabó Gizella ford.)*

Itt válik Rilke – Orpheusszá. És ennek tudatában kell értenünk a *Szonettek Orpheuszhoz* két ciklusát.

Rilke és a homéroszi eltévelyedés

Az ember nem szeretne mindig vitatkozni, ellentmondani. Elégedettséggel tölti el, ha szellemi elődökre támaszkodhat, ha rokon gondolatokat idézhet. Ezért olvastam örömmel a nagy tudású Pór Péter tanulmányát, pontosabban annak elejét. Mert ahová a racionális kiindulópontból eljut, oda már nem tudom követni. Ameddig egyetértünk: „Rilke nem volt gondolkodó, a korábbi korok értelmében sem, ahogyan Novalis vagy Nietzsche az volt, életművéből nem lehet vallásos-metafizikai, etikai vagy társadalompolitikai tanokat elvonatkoztatni [tanokat nem, de véleményeket, érzéseket igen, Sz. E.], amint esztétikán kívüli fogalmak rendszerével sem szembeíthető, és nem vezethető le ilyen rendszerekből. Minden olyan kísérlet, amely lírai alkotásainak eredeti hatását, függetlenül attól, hogy negatív vagy pozitív előjellel teszi-e, a poétikai alkotás elvein kívül magyarázza, ellentmond a költészet történeti jellegének. (...) Verseinek poétikája Orpheusz Nietzsche utáni alakját fogadja be.

Lírai alkotásainak poétikai alapelve önmagán kívül minden más elvet megszüntet.” (Pór 1988) Még ugyanezen racionális alapvetéssel folytatja egy másik művében: „szavaival sem titokzatos-ezoterikus affektusokat (mint Nietzsche), sem kabbalisztikus- meghatározhatatlan effektusokat (mint Mallarmé) nem akar kelteni, ahogy nem törekedett arra sem, hogy örök mozgásban megszüntesse vagy akár szétrobbantsa a jelenségek időbeli állandóságának bárminémű lehetőségét (mint Apollinaire). Kitartott ezzel szemben mindennemű nyelvi alakzat felismerhetőségének elve mellett.”

Sajnos Pór Péter nem tartott ki korábbi Rilke-felfogása mellett, újabb írásai messze távolodnak ettől a racionális szemlélettől, s ahogy Schein Gábor írja, Pór is bekapcsolódik az újabb értelmezésekbe: „Az utóbbi évek szakirodalmában (...) természetesen nem egy olyan kísérlettel találkozunk, amely egyenesen a mitikus értelmezhetőség bizonyítását tűzi ki céljául (...), de ezt a nézetet mindeddig egyetlen szerzőnek sem sikerült védhetően képviselni. Pór Péter különös figyelmet érdemlő módon nem a Szonettek Orpheuszhoz értelmezésével nyitja meg az orfikusság poétikájának tárgyalását, hanem (...) Rilke 1908 előtt írott

műveinek újraolvasásával.” (Schein 2001) Ugyanezen műben Pór már a korábbi műértelmezéseit is felülbírálja, és azt állítja, hogy *Az áhítat könyvé*-ben „egy olyan individualisztikus művészi, végső soron mégis konvencionális és hermeneutikus világ [ezek így együtt?! Sz.E.] áll elő, amelyben minden dolog és maga a vers tere is homogén módon létezik, amit mindenekelőtt a dolgokba eközben beleértett transzcendens jelentésesség biztosít.” (Pór 1997, 60) Pór e későbbi művében megkísérli megvalósítani azt, ami a konszenzus szerint még feltáratlan volt. Ez a lépés elsősorban a hermeneutika irányában történik; a példakép Nagy Ideológus nem is érti, hogyhogy nem jutottak el előbb idáig: „Hogy miről beszélnek ezek az elégiák, sokkal inkább a hermeneutika kínálta egyszerű úton érthetjük meg. Ezért olyan különös, hogy az eddigi Rilke-irodalom nem erre törekedett.” (Gadamer 1995) Ami késik, nem múlik. Pór Péter figyelme egy olyan téma felé fordul, ami könnyen visz el a hermeneutika felé: felfedezi Rilke verseinek „tér-konceptióját” abban a korszakában, amikor Rilkénél ez a figyelemfelkeltő fogalom még nem is létezett: 1914-en írja le a „*Weltinnenraum*” szót (’belső világtér’ Kálnoky László fordításában), amelybe a múlandó földi

dolgok szeretetének eszményét foglalja a II. *Duinói elégiá*-ban: „Mennyi, de mennyi tér és a Tér hány helye él / szívemben // ...// Levegő, volt tájaimmal telt, rám emlékezel-e?” (Szabó Ede ford.) Ez a Rilke által képzett szó egy olyan feltételezett, belső, tehát *szellemi* teret jelent, amelyben nincs határvonal élet és halál között, a tér tehát örök az időben, de benne a dolgok nem elvont fogalmakban, hanem eleven konkrétságukban élnek. Az emberi életnek az ad értelmet, hogy a múlandó földi dolgokat a maga mérhetetlen szeretetével átlényegíti ebbe a belső világtérbe. Fogalmazzunk köznapian: a lelkébe, költői képzeletébe. Ennek a belső térnek a lakói az egészen egyénien értelmezett angyalok, akik nem hitbéli lények, és csak annyiban tartoznak a transzcendens szférához, hogy örök életűek, és átjárásuk van élet és halál között. Ha tetszik: orpheuszi lényegűek. Ha tetszik: Nietzsche embert felülmúló emberének rokonai, testetlen megvalósításai.

E „belső világtér” átértelmezésének egyik képviselője, Pór Péter, aki szerint „A dolog az áthelyeződések és a kifejlés nyelvi mozgása során téralakzattá változik és éppen ez rokonítja Rilke költészetét Cézanne festészeti újításaival.” Ennek a példáját szolgáltatja Pór az *Archaikus Apolló-torzó kimerítő* elemzésével, amelynek

végeredménye: „a Világ poétikai vagy semmilyen.” Ezt hozza kapcsolatba Rilkenél az ún. *orfikusság* mint művészi kifejezés mód felfedezésével. Van a dolog vagy tárgy, amiről a Dinggedichte megszületik, „ez a valóságban, bár anyagi léte megmarad, mitopoétikusan átváltozik [mivé is? Sz.E.], míg valódi lénye benne marad az orfikus alakzatban.” (Pór 2003, 177)

A tény, hogy egy tárgyat leír egy költő, lett légyen az egy szobor, vagy annak a hiányzó feje, még nem jelenti azt, hogy a tárgy háromdimenzióssá változik, avagy éppen mitopoétikus lesz. Rilke egyenesen kinyilatkoztatja: „A műalkotásban megtestesült dolog létezik.” (*Levél Lou Andréas-Saloménak*, 1903. aug. 8. Báthori Csaba ford.) Schein Gábor tovább játszik az ötlettel: „Az *Áhítat* könyvének homogén egységként kezelt verstereit *A képek könyvé*-ben másfajta térszemlélet váltja fel, amelyben minden kép önmagából bontakoztatja ki jelentésségét, és Rilke poétikája itt már egyértelműen lemond a nyelvi alkotás demiurgikus igényéről.” (Schein 2001, 71) Akkor miért poétikai a Világ? Vagy csak mitopoétikus?

Orfikusság és homéroszi eltévelyedés

„Mallarmé beszélgetés közben egyszer azt mondta: 'La poésie était fourvoyée depuis la grande déviation homérique – a költészet a homéroszi nagy eltévelyedés óta hamis útra futott.' Mikor azt kérdezték tőle, mi volt Homérosz előtt, így szólt: 'L'orphisme'. Orpheusz. Ez a megbeszélés nem önkényesen indult el Rilkéből, és nem találomra említette Chénier, Hölderlin és Keats neveit. A nagy homéroszi eltévelyedés után, amely kétezeröttszáz évnél tovább tartott, és amely eltévelyedést csak egészen ritkán és kevesen kerülték el, a múlt században Chénier, Hölderlin és Keats volta azok, akik a költészet ősállapotába elkezdtek visszatérni tudni. A század végén Whitman, Mallarmé, ma pedig Rilke, utolsó periódusában ébred fel arra, hogy az egész európai költészet une grande déviation – nagy eltévelyedés volt. Rilke Orpheusz-szonettjei és elégiái jelentik a végleges és visszavonhatatlan visszatérést az 'orphisme'-hez, – az ősköltészethez. A homéroszi eltévelyedés következtében a költészet külső

látvány, a felszín mutatványa, az érzéki bűbáj, a lebilincselő látszat szemfényvesztő varázslata lett. (...) Az orpheuszi költészet ezzel szemben az igazi költészet, melytől a tigrisek megszelídülnek, s amelyre a halak kidugják fejüket a vízből – az isteni szavak elementáris kinyilatkoztatása. Ez a költészet nem ismeri azt a nagy poétikai arzenált, amit Homérosz óta kifejlesztettek: a mértéket, a rímet, a hasonlatot, a képeket, a szerkezetet, a csengés-bongást, a fénymázt, a látványos mutatványt és bűbajos játékot. Az orpheuszi költészetben minden az ihlet emberfölötti hatalmán múlik. Ez a költészet inkább homályos, mint fényes; inkább dadogó, mint ütemes; inkább vad, mint játékos; inkább ködös, mint átlátszó; inkább jóslat, prófécia, önkívület, vízió, tehetetlenség, mámor, örület, mint tetszetős, ügyes, virtuóz és szavalni való. Ez az ősi költészet (...) újra feléledt, és a *dévation homérique*-t hatályon kívül helyezte. (...) az eltévelyedés varázsa véglegesen megtört. Visszatértünk a költészet ősforrásához. A látszathűvészetet már nem tudjuk komolyan venni. Keresztüllátunk rajta. Nem bűbajos játékra van szükségünk, hanem költészetre. A költészet pedig orpheuszi: szent elragadtatás.” (Hamvas Béla *Diárium*, 1944.évf. 2.)

Nagy elméleti kérdéseket vet fel a szöveg. Hogy a lírikus költő, Mallarmé elhatárolódik Homérosztól – saját igénye, saját költészete alapján – szíve joga. Erről maga Mallarmé így szól: „Megnevezni egy tárgyat, azt jelenti, hogy a költemény élvezetének háromnegyed részét tönkretesszük, ugyanis az abból áll, hogy az ember fokról fokra ismer rá: sejtetni, íme ez az álmunk.” (Mallarmé 1946, 869) És a Mallarmé-vers igazodik is ehhez:

*A lelkem homlokod felé, hol álmodik,
Ó, halk nővér, az ősz, vörös folttal telik,
És angyali szemed kóbor ege felé fut,
Mint mélabús kertben, híves, fehér szökőkút
Játéka csillogón sóhajt a Kék fele!
– A Kék fele, mikor Október fujja be
S medencékben lesi örök ellankadását
S hagyja holt vizen a lomb vad haldoklását
A kósza szélben mely hűvös redőt hasít,
Vonva a sárga nap hosszú sugarait.
(Weöres Sándor ford.)*

Sejtelmek, lágy hangulatok, színek – ha akarom, orfizmus, és nem Orpheusz, amiként Hamvas közvetíti. Egyrészt, mert ez a fajta költészet az érzelmek, hangulatok tobzódása, vonásaiban csak dionüszoszi – apollóni

karaktere, individualitása nincsen, tehát az orpheuszi teljességnek csak az egyik fele érvényesül benne. Másrészt Orpheusztól származó költemények nem maradtak ránk, csak a magukat orfikusoknak nevező vallási szekta tagjaitól. Emellé a költészet mellé joggal állítható Valéry, aki ilyen verseket írt:

*A tenger számomra, orr hajlása
és tüdő, tér, hullámok
felívelése, légi ital, nagyság,
tüskés, óriási állat,
szellősen illatozó hatalmas fa.
Felborult levegő.
(A tenger. Röhrig Eszter ford.)*

De hogy lehet összevetni Homéroszt, a hatalmas, utólag összeállított „extenzív totalitású” (Lukács György), teljességigényű eposzok költőjét (ma már tudjuk: egy aoidosz-nemzetség közös műveit) egy vallásos közösség különböző időben született, titkos himnuszaival, imáival? A két műfajt világok választják el. Homérosz nem eltévelyedett, hanem MÁST írt. Epikus költeményt egy arisztokrata réteg (*Ilias*) ill. egy feltörekvő kereskedő réteg (*Odüsszeia*) küzdelmeiről, mindennapi életéről.

Az orfikus kultusz összövegeiről keveset tudunk. Az e néven fennmaradt himnuszok már a történeti időben (a legrégebbiek az i.e. VI. században) keletkeztek, homályos szövegű, misztikus titkokat sejtető szövegek voltak, feltehetőleg egy misztériumvallás beavatási szertartásait követték. Az 1962-ben előkerült ú.n. *Derveni papirusz* az első olyan lelet, amely nemcsak egy orfikus himnuszt tartalmaz, hanem annak az i.e. 340 körüli magyarázatát is. Szerzője a mítosz *aition*ját, feltételezett okát akarja feltárni, s azt állítja, hogy a *hit* és a *tudás* azonos, a tudás pedig a *megértésen* alapul. A kora-középkortól e jelleg miatt Orpheuszt Krisztussal is azonosították.

A homály költészetének ez a magyarázata csak fél százada lett ismert, de közismert máig sem, Így az orfikus költészet évszázadokon, sőt két és fél évezreden át a titokzatosság, a mágikus erő, a túlvilági hatalmakkal való érintkezés, a lélekvándorlás, az élet és halál közti lét, a beavatottság misztériumának megszólalása lett. Így méltatta például Herder is (1774)

Tehát még az ős-orfizmus sem azonos azzal, amit Mallarméra hivatkozva Hamvas Béla igényelne (és ez irányú igényeit fedezné fel Weöres Sándorban). Ez az ős-misztérium arra

jó, hogy minden transzcendenst, minden irracionálist belőle eredeztessenek, és vele indokoljanak. Heidegger szerint például a *lét egyenlő a logossal*, ami egyszersmind beszédfogalom is: a *lego* ige igen sok jelentéséből Heidegger a neki tetszőt választja ki önkényesen és értelmezi: „A logosz a *lego* ígére megy vissza, amelynek jelentése: gyűjtök. (...) a logosz nem más, mint a lét eredendő összegyűjtöttsége.” Hérakleitoszra hivatkozik: „A logosz itt sem értelmet, sem tant nem jelent, sem pedig egy ’tan értelmét’, hanem az állandóan magában működő, eredendően gyűjtő összeszedettséget.” És egy költőibb megfogalmazása: Orpheusz „Dala maga a *logosz*. A mindent átölelő lét.” (Heidegger 1975, 20 -5. Láttuk, hogy Rilke milyen következetesen, Platónra alapozva építi fel megismerés-megértés-tudás folyamatát. Ez igen távol van Heidegger elméletétől, amit azt komoly bírálója ki is mutatja: P.C. Smith 1979)

Hamvas Béla orfizmus-vágya és (megvalósultnak hitt) élménye Rilke-képét is eltorzítja. Stefan Georgét idézi, aki szerint Rilke „korán lépett a nyilvánosság elé”. Hamvas igazat ad neki: „Ha Rilke mellett lett volna Mester, az első versek énelményeitől áthatott szövete ott maradt volna, ahová való: a naplóba, személyes

használatra, intim emlékebe és titokra. A költőnek lett volna ideje tovább menni. S akkor talán Rilke ott kezdhette volna, ahol végezte, az Orpheusz-szonetteknel és az elégiáknál. S eljutott volna oda, amit így csak sejteni lehet.” (Hamvas 1990, 213-214)

Nem vagyok egyedül azzal a véleményemmel, hogy Rilke nem volna Rilke, nem volna teljes a korai versek nélkül, hiányoznának oeuvre-jéből a fejezet élén idézett versek a *Korai versek*-ből, *Az áhítat könyvé*-ből, a *Képek könyvé*-ből, az *Új versek*-ből, vagy akár a *Mária életé*-ből. A kifejlet íve ezek nélkül elképzelhetetlen. És ismeretükben a két említett sorozat, az *Szonettek* és az *Elégiák* is egészen másképpen érthetők. De Hamvasnak Rilke csak ürügy, hogy fő témájára, Weöresre rátérjen. Szerinte Weöres mellől szintén hiányzott a Mester: „Ismét a Mester hiánya! Ismét a baj, hogy nem volt mellette senki, aki jobban ismerte volna őt, mint saját maga (...) A Bolond Istókot félévállról vette, könnyelműen, mert nem értette meg magát s a Géniust, aki vezeti (...) nem tudta, hogy ha valamit, ezt életre-halálra komolyan kell venni. De a mitológia csak az első lépés. A második még fontosabb, a visszatérés az érzékfölötti belső energiába (...) végül a harmadik lépés az önmaga teljességében

tündöklő abszolút léthez.” Rilke kiteljesítette az első lépést is, Weöres a Bolond Istókkal megalkotta irodalmunk hatalmas nyereségét, a mitológiai-mesei-történelmi parabolát: teljesen egyedivé formált önarcképét. Pedig Hamvas szerint egy jó Mester vezetésével – előző gondolatát folytatva -: „A legtöbb, amit az ember elérhet, hogy valóságon túli valóság ostromának enged, és visszatér oda, ahol nincsenek tárgyak, dolgok, nincs külső világ, nincsenek ének, de megvan a lét teljessége, az örök ragyogás.” (Hamvas 1990, 216) Hamvas az idézett tanulmányt 1944-ben írta, számára ez volt a menekülés az iszonyat valósága elől. (Hamvasnak az én gondolataimmal rokon ideológiai elemzését adja Tóth Judit Prokontra.hu)

Szerencsére Weöres nem tartotta magát „Mestere” intelmeihez. Költészetének sokműfajúságába, hatalmas színskálájába beleférnek „orfikusnak” mondható írások is éppúgy, mint én-központú líra, gondolati költészet és a közösség sorsáról szóló művek – itt főként a háborús korszak alkotásaira gondolok. *Kenyeres* Zoltán egyik új tanulmányában úgy méltatja Hamvast – belehelyezve az alkotása korába –, mint aki „A tradicionalizmus szellemében törekedett arra,

hogy összegyűjtse és feldolgozza azokat a szövegeket, amelyekből megismerhető lehet az az állítólag elsüllyedt, eltűnt aranykor, melyben tökéletes 'létegyiség' és harmónia uralkodott.” (Kenyeres 2019/9)

Az orfizmus szelleme azonban kiszabadult a palackból, és hiába szólnak ellene a ráció érvei, ilyen mondatoknak adnak felhatalmazást: „a költői szó metafizikai érvénye, vagy a világ költői (újra)tervezése [jelenlétében, Sz.E.] – az orfikus aktusban (...) a jel és a dolog kettőssége megszűnik, vagy más leírások szerint a szó az ősállapotba tér vissza, és a transzcendens létben, a megnevezés és a dolog eredendő összetartozásához eljutván elnyeri rögzített jelentését.” És: „A jel és a dolog különbségének elpárolgása vagy kettősségének felszámolása az orfikus alakzatban meghatározó tényező.” (*Lapis* 2014) (A divat vonzásában születtek még „orfikus” Ady-értelmezések is: a Napút 2019/10-es Ady-emlékszámban Füleki Gábor és Németh Erzsébet esszéi.)

Rilke Orpheuszról írott versei, sorozatai orpheuszi témájúak, továbbmenve ebben a minőségükben a művészet örökkévalóságát hirdető művek. Rilke maga érzelmileg, költői létének meghatározottságában *orpheuszi lélek*,

akinek Orpheusz mitémája az alteregója. De személyiségük nem lehet azonos, hiszen az öröklétet nem „örökli”, csak verseket ír róla – hol környezetével empátiát érző szubjektív (a korai korszak sorozataiban), hol objektív lírát a későbbi alkotásokban –, de ettől még nem lett orfikus költő. Mindennemű ködösítő és misztifikáló szándék távol áll tőle.

Paul Celan és a megsemmisülés

*„Ne vessük meg a szavakat. A szó mindig
többet jelent puszta szónál.
Voltak ítéletidők, amikor a szó jelentett mindent,
amikor a jövőt mentette az,
aki a szavakat őrizte.” (Bálint György)*

*Amire Tandori int: „merüljünk ...egyre
mélyebbre”*

A még sokak emlékezetében élő tragikus mélység kétségkívül a minden korábbinál elvetemültebben kigondolt és végrehajtott genocídium, a holokausz volt, róla nem leválaszthatóan a II. világháború felmérhetetlen pusztítása. Volt-e valaha ennél mélyebben az emberiség? – a kérdés megválaszolhatatlan, az emberiség sok mindent elkövetett már, hogy saját pokoli bugyrait tovább mélyítse. A Cicerónak tulajdonított mondás: *Inter arma silent Musae* soha nem igazolódott be. Az emberiségnek mindig szüksége volt arra, hogy megbirkózzék megpróbáltatásaival, veszteségeivel, pusztulásaival. Nem is szükséges bizonyítani, hányan szegültek szembe saját tragédiájukkal (*Radnóti* szinte a

halál pillanatában is), vagy emlékeztettek rokonaik, ismerőseik tragédiáira. Az is természetes, hogy nem mindenki képes azonnal megszólalni az átélt kataklizma után. *Arany* így vallott 1861-es *Vojtina ars poeticá*-jában: „Mély hallgatásban torkom elrekedt.” *Weöres Sándor* háborús műveinek kemény, fájdalmas, reménytelen hangjáról (*Dalok Na Conxy Panból* már 1940-ben, XX. századi freskó, *A reménytelenség* könyve, *Háborús jegyzetek, Magyar tanulság, Elesett katonák, A fogak tornáca, Szirénák légítámadáskor* – az 1943-44-es évekből) mintha tudatosan megfeledkeznének a személyiségét próteuszi alakoskodónak, vagy éppenséggel lebegő, misztikus orfikusnak minősítő teoretikusok. Holott igazi orpheuszi mélyreszállásait, a borzalmak világában megmerítkezését, annak humánus, őszinte feltárását éppen ezek a költeményei tanúsítják. Kötetbe foglaláskor ezt a címet adta nekik, Ciceróval vitázva: *Inter arma*.

Igaz, valamiképpen nem a költők számára volt kérdés, hogy világuk retteneteire „reflektáljanak”. A kérdés olyan teoretikusok részéről merült fel elsőként, akik számára Auschwitz „téma” volt, nem pedig tragikus élmény: *Heidegger*, *Paul de Man*,

Maurice *Blanchot* (utóbbi a halál-megmenekülés gondolatát éppen az Orpheusz-mítoszból fejtette ki). *Adorno* elhíresült tétele pedig, amely egyszerűen megtiltaná Auschwitz után a versírást, közönséges torzítás, félreértelmezés.

Olvassuk magát *Adornót*: „A barbárság totális megtestesülése a pusztításig, ölésig elvitt eldologiasító társadalom, ez Auschwitz maga. Ilyen értelemben a versírásra vonatkozó tiltás azt jelenti, hogy a totalitás iránt *kritikátlan, a törést nem jelző lírai költészet* egyfelől az eldologiasítás tárgyává, de szentesítőjévé, *tette sévé* is válik.” (kiem. Sz.E.) Majd miután félreértették, eltorzították a lírára vonatkozó kijelentését: „Nem akarom enyhíteni azon tétel élet, hogy Auschwitz után barbár dolog verset írni; ez negatív módon azt az impulzust mondja ki, ami az elkötelezett költészet lelke. *A Temetetlen holtak* egyik szereplője így beszél: 'Összetörték a csuklómat, lemarták a bőrömet.' És azt kérdezi: 'Miért kívánod, hogy újrakezdjem az életet?' Ugyanilyen az a kérdés, hogy vajon szabad-e egyáltalán léteznie még művészetnek; hogy a szellemi regressziót, amely az elkötelezett irodalom fogalmában rejlik, vajon nem magának a társadalomnak a regressziója idézi-e elő. De *Enzensbergernek* is igaza van,

amikor úgy vélekedik, hogy a költészetnek éppen ezzel a verdikttel kell szembeszállnia, vagyis olyannak kell lennie, hogy Auschwitz után a pusztta létezésével ne szolgáltatssa ki magát a cinizmusnak.” És: „A reális szenvedés mérhetetlen nagysága nem tűri, hogy feledjék (...) ha van szenvedés, Hegel szavával élve: 'a szükség tudata' ugyanakkor meg is kívánja annak a művészetnek a továbbélését, amelyet megtilt. A szenvedés aligha találja meg másutt saját hangját, azt a vigaszt, amely nem árulja el nyomban. (...) így a vers helyzete szükséges és lehetetlen között van.” Adorno szerint azáltal válik szükségessé a művészet, hogy más beszédmód rajta kívül nem képes szembesülni a fenti kritikátlansággal, szentesítő szándékkal, csak így tud benne hangjára lelteni a szenvedés. (Adorno 1998, 127)

Másik fontos művében, a *Negatív dialektika*-ban még egyértelműbben: „Az örök szenvedésnek éppen annyi joga van arra, hogy kifejezésre jusson, mint a megkínzottnak a sikoltáshoz, ezért *lehetetlen azt mondani, hogy Auschwitz után nem lehet több verset írni*. Helyes viszont az a kérdés, hogy lehet-e Auschwitz után még élni.” (kiem. Sz.E., Adorno 1966, 353) És végül egy olyan gondolata, amelyben éppen fő tudományát, a filozófiát

tartja a művészetnél alkalmatlanabbnak arra, hogy véleményt formáljon: „A büntudat...nem békíthető ki az élettel. Szüntelenül újratерemti magát, mert képtelen akár egy pillanatra is teljesen jelenvalóvá válni a tudat számára. Éppen ez készítet bennünket filozófiára. A filozófiát pedig sokk éri, hogy minél mélyebbre hatol, és minél sűrűbben, annál gyanúsabbá válik, hogy eltávolodik attól, ahogy a dolgok vannak.” (1966, 355)

Adorno sejtése a filozófiai kérdésfeltevésekről, a valóság és a költészet eltávolításáról, a valóságra való reflektálás szükségeltetéséről valóban megfogalmazódott és két kérdéskör körül vitákat eredményezett. Az egyik a nyelv mindenek fölé helyezése és abszolutizálása, a másik a költői szövegek valóságon kívül helyezése. *Barthes* elméletében is összekapcsolódnak, így egy olyan szövegfogalom vált hangsúlyossá, amely „a struktúrafogalom ontogenizálását, a referencia nélküli s ezért világ nélküli nyelvészeti univerzumot és annak zárt, szubjektum nélküli jelrendszereit vette célba. (*Jauss* 1997, 193-194) *Foucault* új fogalmat és új elméletet dolgoz ki a referencialitás kiküszöbölésére és a jelentésnélküliségbe való kilépésre, ez a *kívüliség* fogalma, s ezt a nyelvi tapasztalatot

a misztikus, negatív teológia kontextusába helyezi. (Foucault 1991,1. 84)

Adorno válasza ezen elméletek mentén némiképp módosult: úgy véli, hogy a tiszta autoreferenciára való törekvés a műalkotást éppúgy eszközzé vagy iparcikké degradálja, mint az ideológiai töltet kifejtése. „Ha valamely műalkotás azt a koncepciót vonná le, hogy abszolút módon önmagát tételezze, csak önmagáért való legyen, az ugyanúgy ideológiává süllyedne.” (Adorno 1998, 132)

Mindeközben a költő...

Paul Celan, aki átélte, túlélte a kataklizmát, első megszólalásában nem azon töprengett, hogy miképpen hallgasson el, hogyan legy „kívülálló”, képes-e a reflektálást kiiktató elméletekkel szemben szubjektív, emlékmegörökítő és továbbadó verseket írni. Célja volt, hogy költeményeivel eljuttassa a másikhöz, a többiekhez. A költő kapcsolatteremtésre irányuló szándékát a szakirodalom a tudományt a költészet fölé emelni hivatott, előkelő, a „dialogocitás esztétikájaként” definiálja. Szóljon Celan, egyszerűen, a „másikhöz”: „A vers magányos. Magányos, de úton van. Aki írja, útitársul adatik mellé. De vajon nem éppen ezáltal jut-e el a vers, tehát már itt, a találkozáskor, a találkozás titkához? A vers a másik felé igyekszik. Szüksége van erre a másra. Szüksége van e találkozásra. Fölkeresi őt és megszólítja. A vers számára azokban a dolgokban és emberekben kap, nyer alakot a másik, melyek, illetve akik szintén a másik felé igyeksenek.” (Celan 1996, 11) Továbbá: „Minden és mindenki útra kelt, hogy eljusson a másikhöz. Alakzattá

lesz a költemény számára, ettől a másiktól (...) Körém gyűlnek, körém, aki megszólítom és nevet adok nekik.” A költő köré gyűlő „másik” ember, akiknek nevet ad, akiket megszólít, igen hasonlatosak a Jézust körülvevő tanítványokhoz, vagy Zarathusztra kiválasztottjaihoz. Az elfogadó közeg keresése és megteremtése az Istenkereső Celantól nem idegen. Kántás Balázs ír szépen az Istenkeresésről, a szövegek teologikus jellegéről, és arról, hogy a szépség keresése összefügg Isten keresésével. Különbséget tesz Kántás a költő korai és kései szépségfogalmai között, amennyiben: „Kései költészete magába rejti a szépséget, de ez a szépség *redukált szépség*, értve ezalatt a költő kései verseinek hermetikusságát, rövid terjedelmét, szemantikai telítettségét.” És ami lényeges a szépségfogalom meghatározásában Kántásnál: „A műalkotás létrejötte által (...) az embert, a befogadót igyekszik szolgálni, még akkor is, ha kontextusából kifolyólag (...) a benne rejlő esztétikum rejtett, magába zárt.” (Kántás 2015, 156) A kutatónak természetesen az a feladata, hogy a rejtett, magába zárkózó esztétikumot a lehető legteljesebben feltárja.

A feltárásban igen sok tekintetben maga a költő segít, beszél arról, hogy minden vers

kötődik valamilyen dátumhoz: „...minden versnek megvan a maga január 20-ája.” (Georg *Büchner* Lenz című elbeszélésében a hős ezen a napon indul el a hegyekbe; 1942. január 20-a pedig a wannsee-i konferencia időpontja is, ahol a zsidóság és így Celan családjának sorsa is megpecsételődött. Kántás 2012, 7) És: „Talán épp ez az új a manapság írott versekben: ez az eltökélt próbálkozás, hogy ne merülhessenek el az ilyesfajta dátumok. Vajon nem ilyen dátumok felé datáljuk-e magunkat, mi is valamennyien? És lám, a vers mégis beszél! Nem felejtí el dátumait, de azért...beszél. Igaz, ha szót emel, csakis a maga ügyében. A maga legsajátabb ügyében. Mégis, úgy gondolom (...) a versben mindig is élt a remény, hogy éppen ezért az *idegen* (...), hogy éppen ezért a *másik* ügyében is szót emelhet – ki tudja, talán egy *egészen másik* ügyében.” (Celan 1995/3. 57)

És: „A vers a befogadó versévé válik, a jelenség iránt – még mindig – fogékony ember versévé, aki kérdezi és megszólítja a jelenséget. Így lesz a vers beszélgetés, gyakran kétségbeesett beszélgetés.” (1995, 12)

A Meridián-ban Celan két véglet között „utazik”, kései verseit: „az egyetlen idegenség” és a „hazatérések” között – írja. Az elméletírók

persze felhasználják-kihasználják a költő őszinte, vívódó vallomását. Lévinas a lehetetlenség megfogalmazását látja benne: „...mintha akkor, amikor elindulunk a másik ember felé, az utópia irányába, meghaladnánk azt, ami emberi. És mintha az utópia nem egyfajta bolyongás álma és díja lenne, hanem *tisztás*, ahol az ember megmutatkozik.” (Lévinas 2011/9, 1415-1419) Lévinas értelmezése Celan utópia-képzetéről számomra ideologikusan felerősített irányban távolodik el a költő víziójától, amelyben csak annyi van, hogy a mozgás a *hely*-ből a *nem-hely* felé (hiszen az utópia szó ezt jelenti), az *itt*-ből az *utópia* felé halad. Lévinas szerint az utópia Izraelt jelenti, az ősi földet, ami a jelen világon kívül van; képviseli a Foucault által megfogalmazott „kivüliséget”, a sehova nem tartozást; s azt állítja, hogy az e körülmények között használt nyelvvel szemben igazi beszédre van szükségünk. Ez igényelné a „struktúrafogalom ontogenizálását, a referencia nélküli s ezért világ nélküli nyelvészeti univerzumot és annak zárt, szubjektum nélküli jelrendszereit.” (Jauss 1997, 193-194)

Celannak, Lévinasszal szemben, még az utópia földje is idegen: „Mint hogyha, amikor elindulok a másik felé, visszajutnék és

megtelepednék egy földön, amely egyébként a szülőföldem [tudjuk, hogy sohasem jutott vissza a szülőföldjére, Sz.E.], miközben megszabadulnék identitásom minden terhétől. Olyan szülőföld ez, amelynek nincs köze sem begyökerezettséghez, sem honfoglaláshoz, szülőföld, amelynek nincs köze születéshez. Szülőföld vagy ígéret földje? Undorodik-e saját lakóitól, hacsak megfélelkeznek arról a körkörös folyamatról, amely által otthonra leltek e földön, undorodik-e tőlük, ha megfélelkeznek bolyongásaikról, melyekre nem azért vállalkoztak, hogy elhagyják a pogányságot.” Celan utópiája: seholvilág, nem-hely. Nyelve saját, különleges.

Nem-hely és nem-nyelv: a megsemmisülés mélyén

Celan, miközben minden igyekezetével indul a „másik”, a közösség felé, érzi a kor másirányú szellemiségét is, az identitásvesztéssel együtt járó személytelenséget és közlésképtelenséget. Saját kifejezési kísérletei, a nyelv megújításának égető szükségérzete egybeesik a nyelv abszolutizálásának a tényleges szenvedésektől függetlenül kialakult divatjával. Még ugyanebben a közösségkereső műben, a Meridiánban, megvallja küzdelmét a nyelvvel, a megszólalással: „...a vers, a mai vers rendkívül erős hajlamot mutat az elnémulásra, s a tény csak áttételesen függ össze a szóválasztás semmiképpen sem lebecsülendő nehézségeivel, a szintaxis egyre gyorsuló szétesésével, vagy az ellipszis iránt annyira megnövekedett fogékonysággal. A vers (...), a vers önmaga peremén veti meg a lábát: a már-nem-létből kényszerül újra meg újra visszaszólítani, visszatéríteni magát a még-éppen-be, hogy fennmaradhasson.” (Celan 1995/3. 57)

Celan tudja: ahhoz, hogy a vers megszólalhasson – valamiképpen mégiscsak

megszólalhatson – szükség van a nyelvre. „Csupán egy dolog maradt elérhető, közeli és bizonyos minden veszteségen túl: a nyelv. Igen, a nyelv. Minden ellenében a nyelv maradt bizonyos, a veszteségek ellenében is. Hiszen meg kellett tapasztalnia saját képtelenségét a válaszádsra a borzalmas csenden keresztül, a gyilkos beszéd ezer sötétségén keresztül. De mindezek ellenére túlélte.” (Celan 1993/4, 22)

E rövid szövegben Celan két olyan „ellenséget” említ, amelyet a nyelvnek le kellett győznie: a *csendet* és a *gyilkos beszédet*. A nyelvnek tehát mindenképpen változásokat kell mutatnia. Az egyik ilyen fő változás a szó megválasztása, a szó önállósítása, az elliptikus szerkezetek használata. A szó megválasztásában Celan tudatosan egy heideggeri fogalommal él: a *Gegenwort*, azaz az *ellenszó* fogalmával, aminek politikai színezete is lehet, de inkább, ahogy Kántás Balázs értelmezi, esztétikai funkciója van: „Az ellenszó Celan számára nem más, mint a valódi költészet megnyilvánulása, a tiszta, érdek nélküli, igaz – tehát esztétikai értelemben is szép – nyelvi megnyilvánulás, mely mentes a retorizáltság karakterétől.” (Kántás 2015, 10)

A gondolat versben így szólal meg:

*Megzendül az ég:
az igazság maga
lépett az emberek
közé
metafora-
fergetegbe.*

Az igazság szembeállítása az emberek közt kavarodást, zavart okozó nem-tiszta beszéddel, a metafora-fergeteggel, Celan tiszta –szó eszményét mutatja. (Kántás is hasonlóan: 2015, 31)

Állítsuk ide az *Atemkristall* versciklus 21. darabjának kezdetét, amely visszautal a közösségi fecsegésre, az esztétikum nélküliségre, a hamisságra:

*Nyelved sugárszelétől
kimarva,
a köznapi tapasztalat buja tarka
fecsegése – a száz-
nyelvű hamis-
vers, a nincs-vers / semmi vers.*

Ettől a kezdettől jut majd el a *Lélegzetkristály* eme záródarabja egy kristálytisztá, szigorú himnikussághoz. Ez a vers egészében egy költői kép, amely Celan

definíciója szerint egyedi vízió: „...mi a kép? Az, ami egyetlenegyszer, mindig újra csak egyetlenegyszer és csak itt és csak most érzékelhető. A vers olyan hely volna tehát, ahol minden trópus és minden metafora arra vár, hogy ad abszurdum vigyék. Toposzkutatás? Az bizony. Csakhogy a felkutatandó utópia fényében. És az ember? És a kreatúra? Ugyanebben a fényben.” (Celan 1996, 58) És mi Celan szerint az utópia? „Vannak (...) olyan utak is, – a számtalan út között –, amelyekben a *nyelv hangzóvá válik*, és vannak találkozások is, egy *hang útjai*, a befogadóhoz, teremtményi utak, *létvázlatok* talán, önmagunk előreküldése önmagunkhoz, saját magunk keresése közben... Hazatérés.” (kiem. Sz.E., 1996, 13) A hazatérés tehát elsősorban önmagunk megtalálása, egy *hangzó nyelv* segítségével. A hangzó nyelv önállósult szavakból áll össze, mint Celan utalt rá: a szintaxis felszámolásával, elliptikus szerkesztéssel. A megvalósításban:

In Eins – Egyben

Február tizenharmadika. A szívűszájban

éber sibbolet. Veled,

Peuple

de Paris. No pasaran.

A vers pontos időmeghatározással kezdődik, a „szívszáj” mint a saját testrésze, személyre utaló egyedi szóképzés, jelentése (talán): 'ha a szív megszólalni tudna, se szólhatna, mert titkos jelentést hordoz.' Az idézett nyelv: *héber*. A megszólítás: Párizs népe – helyhatározó helyett, nyelve: *francia*. Az ismert ellenállási jelszó a spanyol polgárháború jelmondata – nyelve: *spanyol*. A vers nyelve tehát *népeken és országhatárokon keresztül* szól: a *valahol van* így változik *sehol-nincs*-csé, azaz utópiává. A mondatföredékek elliptikusan kerülnek egymás mellé. A szavak itt még az egész mondat elemeiként jelennek meg, azonban más megszólalásokban, más versekben *nem állandó* jelentésükben fordulnak elő, hanem *új jelentést* kapnak, ez pedig az adott szöveggörnyezetekben még állandóbbá teszi őket, mintha a korábbi stabil jelentésüket hordoznák. Ahogy Bacsó Béla fogalmaz: „a szó celani fogalma valami olyan egyetemes jelleggel bír, ami nagyban túlmutat bármelyik emberi nyelven és kultúrán.” (Bacsó 1999, 36) A szó önállósítása ill. tovább bontása részeire megjelenik a *Lélegzetkristály* 3. darabjában, amelyben a költő a kezdő sorokban magát még az egyben lévő szóval azonosítja, a szótagokra bontott részecskék a meg nem valósulható –

meg nem valósíthatott, így anyagi segílyt nem
hozó alkotás jelképei: koldustallérok.

*Az ajtóhasadékba
szorult mennyboltérem barázdáiba
préseled a szót,
melyből előgördültem,
amint remegő ököllel
elbontottam felettünk a tetőt
paláról palára,
szótagról szótagra,
a fenti koldustányéron
megcsillanó rézfény
kedvéért.*

Celan műveinek befogadását általában a nyelvi
eszközök erősen módosított használata
nehezíti. Celan úgy érzi: az általa használt nyelv
másképpen hat az olvasóra, mint minden
korábbi: nem kíván értelmezést, csak VAN. „La
poésie ne s’impose plus, elle s’expose” – azaz:
A költészet már nem kényszerít, hanem kifejezi
magát. A sajátos funkcióban használt szavak,
szó-elemek, a teljesen egyedien alkotott költői
képek – metaforák – nem a mimetikus ábrázolás
szolgálatában állnak. Adornónak az a
véleménye, mely szerint „minél nagyobb krízist
okoz a befogadó számára a műalkotás nem-

mimetikus megalkotottsága, 'átartikuláltsága', annál mélyebben és teljesebben tud a mű arról az egzisztenciális krízisről beszélni, aminek közvetítésére létrejött." (Adorno 1998,126) Ezért mondják egyesek azt, hogy „az Adorno által értékelt művészet *közel van a hallgatáshoz*. E közelség nem visszautasítás, hanem a szenvedés kifejezése.” (Rothberg 2003/37-38,78)

Mimetikusak-e Celan versei? Feltétlenül, hiszen reflektálnak. Csak nem az általunk általánosan ismert valóságra, hanem az ő saját, belső valóságára, vagy annak valamiféle egyedileg megalkotott képi világgal történő kivetítésére. Látunk-e valamilyen képet az alábbi rövid versben?

*Hálómat a jövőtől északra
a folyóba vetem, melyet
te tétován töltesz meg
kőírta árnyakkal.*

Igen, láthatunk egy számunkra teljesen idegen képet: egy halász személyében a költő meghatározatlan helyen: egy időhatározót egy helyhatározóval megjelölő – bizonytalan időben történő – nem-helyen jelképes hálót vet egyszerre több folyóba. A jelent a halászok nagy

tűrelmet igénylő várakozását idézi fel (a költő-halász sok helyről (folyók: lehet, hogy *plurale intensivum*) vár valamit. Látjuk az ismeretlen megszólítottat is, aki *bizonytalanul* segít neki, megtölti ugyan a hálót, de nem hallal, hanem *árnyakkal*, ismeretlen létezők testetlen árnyaival, amelyeken az írás sem valódi, nem emberkéz írta, hanem kő karcolta. A kép egy reménytelen várakozás, időben, meghatározatlanul tág térben kiterjedő állóképe, a reménytelenséget a csupa bizonytalanság idézi elő. Reménytelenség, eredménytelenség: a reményért a *mélybe* próbál lemerülni a költői én. A mélyben csak valóság-pótlékok vannak. A vers a *méllyességgel* kapcsolatot kereső, és onnan valamit *felhúzni* készülő ember dermedt feszültsége. Lehet, hogy a mély – a múlt? Az írott kövek – karcok a sírköveken? Feltámaszthatatlan halottak sírkövei? A múltból csak árnyképeink vannak?

Celan nem használja kétszer ugyanazt a képet, még azonos tárgyra sem. Gyakori témája a mélység, amelyet a következő, egészen más vízióban örökít meg:

*Az üldözöttekkel kötöttett kései,
el-nem-hallgatott,
sugárzó szövetségben.
Hajnalmérőn, aranyozott,
odatapad együtt-
esküdő, együtt-
csoszogó, együtt-
író
sarkadhoz.
(Lélegzetkristály 15.)*

A pozitívként is érzékelhető kezdő három sor: sugárzó szövetsége a vele sorsközösségben lévőkkal (talán utalás a bibliai frigyre, amelyet Isten kötött az üldözött zsidó néppel. Kántás 2015, 94). Hogy ezen üldözöttekkel a *mélységben* köti össze a sors, azt a mérőn jelzi, amely a tenger mélységét hivatott mutatni. A mélység képze ismét a múlt megjelenítése: a téridő együttes vagy egymást felváltó használata ismétlődő eszköze Celannak. A sorsközösségben együtt lévők egy kényszermunkára összerelt, csoszogó, vonszolódó, közösen imádkozó csoportot képeznek; a költő a sorsot velük együtt írja. Egy rövid vers (*Olvashatatlan*) második szakaszában ismét szerepel a mélység, ismét más képben és más funkcióban:

*Te, legmélyebb ember,
kilépsz magadból,
mindörökre.*

Az önmegszólítás után Celan önminősítéssel eljut verseinek ihletőjéhez, a legmélyebbre eljutó Orpheuszhoz, aki a mélységet megjárván valóban más lényként lép vissza a világba. Kívül kerül mindenre. Bár éppen Celan orfikus versei mutatják, hogy a Foucault-i kívüliség sosem vált állandó tulajdonságává.

*„Vannak emberek és istenek, s olyan lények,
mint Püthagorasz.” (Püthagorasz magáról, akit
Orpheusszal tartott azonosnak. [Diogenész
Laertiosz])*

Az ókor egyik legkülönösebb, a preszókratikusok között számontartott, de püthagoreus filozófiai iskola néven saját irányt és vallást alapított tudósánál talán senki nem hatott erőteljesebben a 20. század egyik legújítóbb költőjére, Celanra. Világnézetének középpontjában a számok álltak, amint azt Arisztotelész jegyzi fel róla: „Mivel pedig a matematikában természet szerint a számok az elsők, azt hitték, hogy a számokban sokféle hasonmását találják a létező és keletkező

dolgoknak, (...) ők ugyanis az egyik számbeli állapotban az igazságosságot, a másikon a lelket és az értelmet (...) pillantották meg, a számok pedig az egész természetben az elsők, ennél fogva arra a gondolatra jöttek, hogy a számok elemei egyúttal minden létező valóságnak is az elemei, és az egész égi világrend és harmónia is szám...” (Metafizika I.könyv, 5., 986a, Halasy Nagy József ford.) Maga Püthagorasz így fogalmaz: „Minden múlandó, csak a számok örökkévalók; a való világ jelenségei csak ezek tökéletlen kifejeződései.” És: „Az eleven kozmoszban lévő testek feloszlanak valamibe, ami nem-test, ami éppen a harmónia: az örökkévaló számokból áll és az elmúlhatatlan csillagvilágban mutatkozik. (...) Az eleven, ez a meleg és megfogható valóság, úgy látszik, élettelen – s ezért örökkévaló számokká oszlik fel.” (Thesleff 1965)

A püthagoreusok a számokat és a geometriai formákat ruházták fel az istenek neveivel. Az „egyet”, mivel tagadása a „soknak”, a „monasz” egyszerűsége miatt Apollónnak hívták. Püthagorasz Legfőbb Lényé, minden dolgok teljessége az Egy, aki Apollón, Orpheusz pedig Apollón papja. (Hérodotosz: Ízisz és Ozirisz)

Maga Püthagorasz is írt, Orpheusz neve alatt,
Orpheusz Alvilágjárásáról
(*Khioszi Ión* kommentárja Diogenész
Laertioszhoz, VIII.1): azt tanította, hogy saját
lélekvándorlásaira vissza tud emlékezni,
emlékszik előző négy életére, ezek közül de
legjelentősebb, hogy egyik életében Hermész
isten fia volt; a többi Alvilágjárása során
találkozott Homérosszal, de másokkal is.

A klasszikus tanulmányokon is
nevelkedett Celant mindebből a két
legfontosabb dolog érintette meg: a számok és
az Alvilágjárás. Az általa is legfőbb értéknek
tartott számokról így ír:

*A számok, szövetségben
a képek végzetével
és ellen-
végzetével.
A rájuk boruló
koponya, melynek
álmatlan halántékán
lidércsugarú kalapács
világütemre mindezt
megéneкли.*

A képekkel ellenséges számok a szavak és a
„metaforafergeteg” fölé kerekedve uralják a

verset; a „rájuk boruló koponya” élettelen, bőr és hús nélküli, halántéka is azért álmatlan, mert belül sincs benne élet, s a holt képekre rávetülő valamiféle zenét egy nem-hangszer kalapács üti „világütemre”, tehát a számok által megszabott világrend szerint. (Bacsó Béla úgy véli, hogy Celant taszította a „világ technikai uralásának vágya”, és amit ő ennek ellenében létrehoz, az „valóságon kívüli valóság”. Ha ezt elfogadjuk, a lídercsugarú kalapács akár egy lézersugár elembertelenedett változata lehet, ami embertelen dobogást hoz létre. Bacsó 1996, 6-7). A nem-ember világban megjelenő kép a halott koponyával, hangszerpótló eszközökkel, Celan zenei ellenvilága a püthagoreus zenével szemben, aminek ugyan alapja a számviszonyok, de egészen más felfogásban. A püthagoreusok mindent, az emberi testet is egyféle hangszernek tekintették, a zenét pedig lelki bajok gyógyítására használták. A sípok, dobok (líderckalapács!) zörejével, zajával a kimerülésig tébolyult táncra hajszolták a szertartások résztvevőit. Ez a „terápiás” örület – Dionüszoszé, nem Püthagoraszé, nem a Lantos Orpheusz vigasztaló zenéje, akinek kitharáján a húrokat megszabott számviszonyok szerint hangolták. Püthagorasz világképében a világmindenség közepe a Föld, körülötte egy

gömbhéjon – a szférán (szphaira) – a bolygók, köztük a Nap is. A Naprendszer meghatározott számviszonyaival – mint afféle hatalmas Lant – adja a szférák zenéjét. Püthagorasznak a kitharás-Lantos Orpheusz maga a zene, zenéje pedig maga a harmónia. (Guthrie I. 184-185; Thesleff 1965; Szabó Á. 1969)

A püthagoreusok a számokon, arányokon kívül istenként tisztelték a számokkal leírható geometriai alakzatokat is; Celan számára szintén a legfontosabb létezőkké magasodtak. Felesége és verseinek illusztrátora, Gisele Celan készített rajzokat főként az *Atemkristall* (és azon belül a *Fadensonnen*) verseihez: ezek mind-mind geometriai alakzatok. „Elhallgatásról, tragikus világba vetettségről (sorsszerűségről) és elnémulásról szólnak. A képeken vonalakat, gömböket, köröket látunk, arcok és emberek helyett.” (Kiss Noémi 2015) Maga Gisele egy levélben így vall a költőnek: „...a versei valóságosak, de rettenetes valóságok. Most már tudom, hogy nem lehet elmenekülni előlük, már vagy százezerszer bebizonyították nekem, és most ők fognak megmenteni engem, és segíteni abban, hogy átélhessem ezeket a valóságokat. Nem fogok többé ellentmondani nekik. Félttem a verseidtől, most már szeretem őket, mert igazak

és az igazságot hordozzák, és te magad vagy bennük.” (Párizs, 1958. jan.23.)

De a költészet az emberi tényezők – halandóság, betűírás – ellenére végtelen, azaz örök lehet. „A költészet nem más, mint a tiszta halandóság és a holt betű átfordítása végtelenné.” (Meridián) A híres *Fadensonnen* (Fonálnapok) ennek a gondolatnak a sajátos nyelvi megfogalmazású verse:

Fonálnapok

a szürkésfekete pusztaság felett.

Egy fa-

magas gondolat

fényhangot fog: vannak még

dalok, éléneklendők

túl az emberen.

Holt vidék, napsugárnyalábokkal. Valami életre kelti: egy famagas gondolat, amely fényhangot fog. Celan költészete „kifejezi magát”, saját nyelvi eszközökkel: a „famagas gondolat” – zenei ihletésű, egyedi szóképzés. Az *haut bois* = oboa, azaz „magas fa” hangszer, amelynek nagyon emberi hangja van, fatestén fémbillentyűkkel és fémfogókkal, amelyek a fényben csillognak, életre kelnek. (Kántás Balázs Gadamerre támaszkodó magyarázata szerint filmtechnikai

eljárás a Lichtton, azaz a Lichttonfahren, Kántás 2015, 96. *Én a fentiek értelmében másként gondolom.*) A fénnyel életre keltett oboa „gondolata” a dal, amelyet ember nélkül szólaltat meg: túl az emberi közreműködésen és túl térben és időben az elhagyásra ítélt emberiségen.

De van még egy kapcsolat a számok ember nélküliségével ill. embertelenségével: a haláltáborok foglyai – személyiségük elvesztésével – pusztá számokká váltak. Többségük a túlvilágra küldött lénnyé.

A *Fonálnapok*-ban a magára maradt Orpheusz dala szól a túlvilágról.

A lakott világon túl – Celan és Orpheusz

Ez a világ nemcsak absztrakciókból, számokból, geometriai alakzatokból – amelyek nem ábrázolnak, csak jelképeznek – áll, hanem konkrét helyek helyett égtájmeghatározásokból („Északigaz. Délfényes.”), némaságból, színtelenségből, fény-nélküliségből, levegő nélküliségből – tehát élet nélküliségből is. Ennek egyik első, feltűnő jele a színtelenség, azaz a fehérség, ami a nagy sorozat, az *Atemkristall* első darabját indítja:

*Bátran megvendégelhetsz
hóval: valahányszor
az eperfával vállvetve
vágtam keresztül a nyáron,
felsikoltott legifjabb
levele.
(kiem. Sz.E.)*

Az ember nélküli tájban, a meleg nélküli nyárban nem tud megszületni az eperfa levele (a dionüszoszi Rettenet a születéstől?), s a vendégnek *havat* kínálnak. S a sorozat

záródarabjában szél örvényétől
 segítve, *emberforma havon, vezeklőhavon* (a
 büntől megtisztulás fehérségén keresztül)
 gleccserekhez jut el, lépsejtjéghez,
 lélegzetkristályhoz. A sorozat szerkesztése
 következetes: a hótól jéghez és
 lélegzetkristályhoz – a kristály fehér és élettelen,
 geometrikus, absztrakciós térbeli alakzat –
 érkezik. De az odáig vezető versfolyam is
 következetesen vezet el ide: a 17. versben *fehér*
ciprus mellett halad az út: a fehér
 ciprust *Bartók* Imre szerint Celan egy középkori
 német forrásból vette át (Bartók 2009,169) Az
 alvilági létezés azoknál az ókori szerzőknél, akik
 a lélekvándorlás tanának hívei voltak, nem
 színtelen: sem a homéroszi *Neküia* (az
 Odüsszeia Alvilágjárása, XI.ének),
 sem *Vergilius* Aeneis-ének VI. éneke) nem fehér
 – suhanó árnyakról beszélnek inkább. Az újabb
 korokban talán Krisztus fehér leplének
 analógiájára öltött a túlvilági lét fehér
 színt. *Corot* Orpheusz és Eurüdikéje az
 Alvilágban sétálnak kézen fogva, Eurüdiké
 fehérén, Orpheusz tunikája fehér ugyan, de a
 nyakában a sál vörös – rajta még ott az élet
 színe. Az *Atemkristall* 17. versében:

*Kígyófogatban,
a fehér ciprus mellett,
árvízen
vittek át...*

Celan szembeállítja megszólítottját – önmagát –
a felejtés fehér vizével:

*Ám benned
születésed óta
a másik forrás habzott,
az emlékezet
fekete sugarán
kapaszkodtál a nap felé.
(kiem. Sz.E.)*

A kép egészen orpheuszi: az emlékezni képes költő (Orpheusz, azaz Celan) az emlékezet fekete sugarán (mert a gyászra emlékezés fekete) mégis a nap, az élet felé igyekszik. Az élet – mint láttuk a ciklus végén – lélegzetkristály, megközelíthető a napfény segítségével. Hiszen az *Atemwende* ciklus ezt járja körül: maga Celan így beszél erről: „A költészet jelenthet lélegzetváltást is. Meglehet, ezért a lélegzetváltásért teszi meg a költészet az utat, a művészet útját is. És talán sikerül neki, hiszen úgy látszik, az idegenség, tehát a megnyíló

mélység [a sötét, az Alvilág, a halál birodalma, Sz.E.] és a medúzafej [a pusztítás metaforája az antik mitológia alapján, Sz.E.] a mélység és az automaták ugyanabban az irányban találhatóak – talán itt sikerül döntenie idegenség és idegenség között (...) Talán az énnel együtt – az itt és ilyen módon [tehát a költészetet létrehozó lélegzetváltás útján, Sz.E.] megszabadult énnel együtt – még valami más is szabaddá válik.” (Celan 1966, 5-14)

E néhány sorban Celannak az egész világról magában hordott víziója feltárul. A megnyíló mélység, amit halálként értelmeztem, Celan költészetében biblikus vonásokat örökít: az evangélium szerinti jelenetben János így kiáltott fel: „Elvégeztetett!” (János 19:30), és az utolsó lehelet után a világ elsötétedett. Jézus mártírhalála és a holokausztot elszenvedettek mártírhalála Celannál többször is egymásra vetül, az elsötétedett világ verse nála a *Tenebrae*, amelyben nem véletlenül szembesül Isten egy roskadozó, egymásba kapaszkodó csoporttal: ilyen kép a Bibliában nincs. (Van viszont Celannál másutt: az *Atemkristall* 15. darabjában tűnik fel a költő, önmegszólító második személyben az „együttesküvő, együttcsoszogó, együttíró” csoportban.) Ez a gázkamrák felé tereltek

megrogyant sora, akikért NEM imádkozik az Isten. A világ elsötétedése után új világosság, – a háború vége -, az új élet, amelyben a költő a költeményeken keresztül, azok segítségével szeretne megszabadulni: elidegenülni a mélységtől és a sötétségtől.

Lator László értelmezésében „A lélegzet (Celan lírájában az egészség, , a létezés, a költészet szinonimája) akadozik, az az úszó álmotartomány, amely utoljára kínál segítséget, hogy a 'szívkő áttörje rekeszeit' , veszedelmes örvények felett lebeg. Celan 'önmaga legmélyébe szorulva' már nem a szenvedésből, hanem magából 'lépett ki'”. (Lator 1980, 128) A lélegzet egyértelműen a költészet szinonimája. S hogy a gázkamrák működése idején akadozott, hogy Celan átélte a fuldoklást, a levegőért kapkodó zihálást, a sötétséget, az idegenséget, amiből szabadulni akar – ezt minden betűje bizonyítja. De van ennek a költészet- lélegzet metaforának Celan által jól ismert, még a háború előtt született előzménye, amit nem szoktak előzményként emlegetni.

Lélegzet, ködpára-költemény!

Önnön létemmel egyre

*tisztán cserélt világtér. Ellensúly: téled én
ritmikusan lengek lebegve.*

*Egyetlen hullám vagyok
lomha tengered, habverés;
te minden tenger közt lehető legnagyobb –
új tér-nyerés.*

*Mennyi de mennyi tér és a Tér hány helye él
szivemben. Mintha fiam kísérne,
úgy követ néha a szél.*

*Levegő, volt tájaimmal telt, rám emlékezel-e?
Te, hajdan síma kérge
szavamnak s kerek levele.*

(kiem. Sz.E., Szabó E. ford.)

Igen, Rilke *Orpheuszi szonettek* II. sorozatának 1. darabját idézem. A lélegzet itt is – kimondva és megszólítva – a költemény szinonimája. De Rilke ki is fejti a metaforát: *légnemű* közegről beszél, mely betölti egyrészt saját lényét, másrészt a *léte által tisztára cserélt világteret*. De a költő nem azonos sem a világtérrel, sem a költeménnyel: tőle elkülönülten – légnemű jelleggel! – létezik. A tér a versben megjelenik tenger formában meg sokféle tér formájában, amelyek csak a költő szívében élnek. Csak ezért léphet a képbe a „fiam” (szerepe csak a szívbeli nemlétező lény), aki szintén légnemű áramlatként létezik. Az utolsó szakasz megszólítottja a *teljes légnemű tér, a levegő*, amely az utolsó két sor metaforájában olyan fa

képét ölti, mely körülölelte a költő szavait, de egyben levelet is hordoz. A falevél: a levegő, a légnemű közeg megteremtette termés, a költemény. Így járja körbe – önmagára visszatérően – Rilke a lélegzet mibenlétét és funkcióját. S ha körbeér a II. sorozat első szonettje, úgy körbeér a szonettek II. sorozata a 29. szonettben is, ahol visszatérnek az I. sorozat motívumai, de kiteljesedik a költő vágya: a lélegzetből létrejött költemény túlél mindent és mindenkit, beteljesíti azt a sorsot, amiért Nietzsche, Rilke szenvedéseiken keresztül reménytelenül küzdöttek: az öröklétet.

Messzeségek halk barátja, érzed? -:

lélegzetedre tágul a Tér.

Haranglábak homályán az ércet

kongasd magad. Mind erőre kél,

ami emészt, ha te vagy az étek.

Változz azzá, amit a lét akar.

Mit számít a legfőbb szenvedésed?

Légy borrá, ha italod fanyar.

Légy varázs, a bőség éjjelét

hasd ma át, s mi kósza, testet ölthet,

egymásra lel s értelme ragyog.

S ha elfeled majd a földi lét,

„Eliramlok” – mondd a néma földnek.

S szólj a fürge vízhez így: „Vagyok.”

(Szabó Ede ford.)

Ahogy Celan mondja: „A költészet nem más, mint a tiszta halandóság és a holt betű átfordítása végtelenné.” (*Meridián*)

A költeményt, a dalt nem akárki tudja létrehozni, csak az, aki a „holtak ligetében lenni dalolt egyszer legalább.” (Rilke: *Szonettek Orpheuszhoz* I. 8) A lélegzetkristály létrejöttéhez a halált, a sötét megélését és a belőle megszabadulást átélő, a levegővel magát különleges viszonyban érző Celan hasonlóan jut el – szintén Orpheusz útját követve – az *Atemkristall* utolsó darabjához:

*A szél által
megtisztulva,
szabad
az út az ember-
forma havon [itt mintha Rilke szélfúttá „fia”
jelennék meg]*

...

*lépsejtjégnél
ott vár egy lélegzetkristály,
megdönthetetlen tanúságod.*

A lélegzetkristály csak a hosszú út végén várja a költőt, aki a hosszú utat nemcsak az

Atemkristall-ban teszi meg lépésről lépésre, hanem az egész ciklust magában foglaló *Atemwendé*-ben is.

A fuldokló levegőért kapkodásán túl van más előzménye is ennek a lélegzetváltásnak, méghozzá messzire visszanyúlva: az antikvitásban, az „orpheuszi” időkben, a lélekvándorlás hiedelmében. Maga az orfikus vallás is a lélekvándorláson alapult, de mély kapcsolatai volt a püthagoreizmussal, nemcsak a számviszonyok istenítésében, hanem a lélek felfogásában is. *Kerényi* Károly idéz egy orfikus költeményt, amely a lélek születését így írja le: „a meleg napsugár az, ami életet szül, a lelket azonban csak egy hideg elemmel egyesülve tudja létrehozni.” Az orfikus költeményt Diogenész Laertiosz hagyományozta (VIII. 27, 44.) *Olivieri* idéz egy másik szöveget a lélek születésének püthagoreus-orfikus elképzeléséről: „Philolaosz leírja, miként jó létre a születés pillanatában a melegnek, az embriónak a hideggel, a levegővel való találkozása útján a be-és kilégzés. Ez az ő számára a *lélek megszületése*, a pszichogónia lezárulása (...) ebben a pillanatban születik meg az, ami a híres püthagoreus tan szerint tulajdonképp a lélek: *harmónia*.” (kiem. Sz.E., *Olivieri* 1931) *Kerényi* egy orfikus költeményt

interpretál így: „...a lélek a Mindenségből szelektől hajtva jó, és belélegzés útján jut a testbe.” Továbbá: „...a lélek felfogása Orpheusz mitikus alakjában jut kifejezésre.” (Kerényi 1984, 313)

Ez a lélegzetváltás, az Atemwende, a lélek létrejötte szüli a lélegzetkristályt, azt a költeményt, ami Celannál kifejezési formájában minden korábbtól eltér: a hiátusok, elliptikus szerkezetek, különleges szókapcsolatok mind a „fuldoklás” megjelenítései.

Bacsó Béla szerint a szövegben lévő hiányok a valóságból hiányzó dolgokat jelentik. (1996, 69) Szerintem a valóság hiányát szöveghiánnyal közvetíteni alacsonyabb esztétikai értékű megoldás volna, mint a lélegzet kimaradásának jelzése. Bacsó még egy másik feltevéssel is kísérletezik: Freud nyomán úgy gondolja, hogy a hiányzó szöveghelyek az álom „cenzúrázó” funkciójához hasonlatosak: „az álom fehér foltjai: cenzúrázott álomhelyek”, „az álomnyelvre jellemző eldöntetlenség és egyben a nyelv olyan alkalmazása, mely során a nyelvileg közvetített folyamaton ellenállást fejt ki.” (Bacsó 1996, 67-69)

A rendkívül feszesen, szigorúan szerkesztő Celan módszere minden megszólalásában tudatos: nem érzem kapcsolatát az álom tudatmódosult működésével.

Ez a lélegzetváltás, hideg és meleg levegő cseréje a születés – és a halálba vetettség utáni újraszületés – szüli a lélegzetkristályt, a költeményt. Celan költeménye nem hagyományos nyelven megszólaló, leíró jellegű vers, hanem az emberi hang elnémulásán, a fuldokláson felülkerekedésen túl is fenntartandó memorandum. „Megdönthetetlen tanúság.” Költőjének sorsa a Rilke megfogalmazta „saját halál”, a saját élet megélése után önmaga választotta suicidium, amely előtt önálló létre bocsátotta lélegzetkristályait, az ő „dalait túl az emberen”. Kerényi így summázza Orpheusz alakját: „A dionüszoszi világ az, amelyben Orpheusz él, működik és igazi dionüszoszi módon alámerül.” (Kerényi 1984, 313) Pedig Orpheusz alakja több és sokrétűbb ennél: az apollóni és a dionüszoszi együttesen van meg benne, – ez adja az ellentéteknek azt a harmóniáját, amit a püthagoreusok számviszonyokban fejeztek ki (az ő lantja húrjainak hangolását is). Élete az apollóni napsugaras felvilág, az élet és a dionüszoszi Alvilágba merülés kettőssége;

művészete egyrészt az apollóni boldog élet megéneklése, majd felejtése, másrészt az alvilági élményre való emlékezés szomorú dallá formált kettőssége.

Alakja a soha el nem múló dalra való készség – a kétféle életérzésből születő művészetnek a mítosz által megfogalmazott örökléte.

A dalnok élesztése: Kántás Balázs Orpheusz című verseskötetéről (2011)

*„Idézettségörvényben állva, nem tudod, meddig
is terjedsz ki még” (Kántás Balázs: Orpheusz)*

(A korábbi tanulmányomból csak a főbb gondolatokat veszem át.) A mitológiai Orpheusz több alapkaraktert egyesít magában. Legismertebb és talán legfőbb létformája az énekes-kitharás költő, akinek bűvös dallamaira megszelidülnek az állatok, megállnak a folyók és az égitestek, megolvadnak a leomló sziklák. Orpheusz a mindenkori költő archetípusa, akinek valamiféle hatalma, befolyása van a környező világra. Másik fő vonása a hitvesi hűség, amely bátorságot ad neki arra, hogy elfogadja az Alvilág urának meghívását és alkuját: ha a kígyómarástól meghalt Eurüdikét Hermész úgy tudja mögötte vezetni, hogy nem néz hátra, kivételes kegyként visszakaphatja feleségét, és felviheti magával a földre. Orpheusz hűsége és bátorsága emberfeletti – ezért az Alvilágra leszállás kiváltsága. Ám szerelme mégiscsak emberi természetű –

gyengeségében megszegi az istennek tett fogadalmát, ettől nyeri el lényének harmadik aspektusát, az *árván* maradt férjet (neve az *orphanosz* görög szóból származik, aminek jelentése: *árva*).

A mítosz költészetének fő vonásaként a varázserőt, a mágikusságot jelöli meg. Erősíti ezt a karaktert alvilágjárása is, amely a mítosz nyelvén halálát jelenti, amelyből csak csoda folytán volt képes feltámadni. Alvilágba szállása, a halálba zuhanása a mitikus *kathodosz*, az onnan felemelkedés, az *anodosz* a meghaló és feltámadó istenek rokonává teszik. Dionüszossal való hasonlóságát még egy mítosz erősíti: mindkettőjüket féltékeny, őrjöngő nők tépték darabokra, ennek a kegyetlenségnek a neve a rítusban *szparagmosz*, jelentése: a halálból feltámadott nem nyerheti el többé régi teljességét, tökéletességét, lényének egysége darabokra esik szét. A korakereszténységtől kezdve eléri minden meghaló és feltámadó isten közös sorsa: Krisztussal azonosítják.

Az eredeti orphikus költészetről keveset tudunk: a neve alatt fennmaradt himnuszok már a történeti időben (a legrégebbiek az i.e. 6. században) keletkeztek, homályos szövegű, misztikus titkokat sejtető szövegek voltak,

feltehetőleg egy misztériumvallás beavatási szertartásait követték. Az 1962-ben előkerült ú.n. *Derveni papirusz* az első olyan lelet, amely nemcsak egy archaikus orphikus himnuszt tartalmaz, hanem annak i. e. 340 körüli magyarázatát is. Szerzője a mítosz *aition*-ját, feltételezett okát akarja feltárni, - minden aitiologikus mondának ez a célja -, s azt állítja, hogy a hit és a tudás azonos, a tudás pedig megértésen alapul. A homály költészetének ez a magyarázata csak fél évszázada lett ismert, – de közismert máig sem v, így az orphikus költészet évszázadokon, sőt két és fél évezreden át a titokzatosság, a mágikus erő, a túlvilági hatalmakkal való érintkezés, az élet és halál közti lét, a beavatottság misztériumának megszólalása lett.

Kántás Balázs évezredes hagyományba kíván belekapcsolódni, útmutatóként azért a korban közelebb álló költők példáját követve, elsősorban Rilkéét, akinek a költészetét jól ismeri, hatását meghatározónak tartja. Orpheusza mégis önálló, modern személyiség, akinek alakjában Kántás Balázs, a kortárs magyar költő lép elénk. Kötete ötvözi az orphikus hagyomány és az arra adott modern válasz kettősségét. Motívumai a mítosz elemei, elsősorban a zenei-költészeti alapok, hiszen

költő és a költészetről szól. A kötet alcíme is zeni ihletésű: *Versszimfónia ötven tételben*. A zeneművet *Lantnyitány* vezeti be, *dalke-reszt* alakítja, amelynek kettős jelentése van: a zenei kereszt a dallam modalitását adja, a kereszt szó pedig Krisztus-szimbólum. És szólnak a zenei hangok: a meglágyítandó mező a lány hangnem, a húrok közti úr a zene felbomlása. Kántás a magára maradt, varázserejét vesztett Orpheuszként énekel: *idegszál-húrokon* játszik, a vadállatok már nem értik dalát, a húrok csövekké váltak. Hiába vizionált húrokat a tövisekre: a vörös rózsáról nem születik költemény. Amint ereszkedik lefelé a *kathodoszon*, – nem mondatik ki az Alvilág szó, hiszen mai hős éli meg a sötétség birodalmának kínjait, a sötétség helyeként „kávémélységbe” merül, a kávémélység metafora feltehetőleg Celan *Halálfűgá*-jának „korom tejére” utal -, fokozatosan romlik, hangolódik el minden: gépzene szól a kithara hangja helyett, „már nem fából készül a lant”, a költőtől egyre távolabb kerül mindaz, ami költészete volt („Reszket a kezem alatt / a szöveg, a billentyűk - / a kotta”, „magadból szövöd / a végjáték függönyét”). A költészet mint téma az alulstilizáltság szintjére kerül: „pengeted cipőfűződet”, „cellanóta kell”, a

hangszerekről letépett húrokkal a visszafordíthatatlan világromlást tekerik körbe. A hanyatlás az *Árnylantjáték*-ig vezet, amelyben már nincs hangja, nincs varázssereje. Mások veszik át a költőtől a dalt, lezüllesztve, bemocskolva („a gyorséttermi tolongásban felhangzik egy régi sláger – ballonkabátos, zilált hajú férfi kántál...”). A feljövétel, az *anodosz* éppen a kötet közepén kezdődik, ahol „gyűlnek a fej illatára [t.i. Orpheusz letépett fejére, Sz. E.] a visszatérő énekek”.

A *kathodosz* nemcsak, sőt nem elsősorban a halottak birodalmába vezet, hanem jelenti a párásan szép múltból a jelenbe, az álomból a mába történő átlépést is: „megdőglött az antikvitás” – változik alulstilizáltra, a jelenhez illeszkedőre a tónus. A mai világ egészében romlott mása a réginek, nem görögül, hanem „in English szólnak”, az elkártyázott lant helyett basszusgitár vagy viszkisüveg ad hangot. A modern világban bádodgezüst falak mögött rejtőzik a szótlán, „fehérmozdulatú” Eurüdiké (a fehérség Kántásnál mindig a halál színe). A költő sorsa: „Alagutaddá lesz / az áttetsző hallgatás”. (A barlangok, a metró és a gödör mellett az alagút is alvilág-kép.) A mítosz újbóli eléneklésére nincs mód, mert „nincs narratív váz” – mondja

a posztmodern irodalomelméleten edződött költő. Költészet nincs, csak a nemlétezőnek az elmélete („kidolgozod a dalértés új elméletét”). Technicizálódik a világ („internetkábelekre cseréled egy gitár húrjait”, „Kábeleket pengetsz kényszeresen”). S egy váratlan képpel különös kapcsolat létesül az ókor és a jelen között: „playback-ről szól az igazság” – mondja a költő, és a másolat-igazság mintha a platóni ideák földi torzulata lenne. Ez a pseudo-világ részleteiben is megmutatkozik; a való világ helyét látszatok veszik át: *árnyékszongorista* ül az igazi helyén, „homályforrásnál” kell vizet meríteni; „Szemed helyén digitális fény-/képezőgép kattog, de nem exponál” – pseudo-cselekvés; a történetek a „képernyő két dimenziójában játszódnak” (ismét a háromdimenziós világ gyengített imitációja); „ebben a filmben már nem játszol főszerepet” (ez nem a te életed, csak másolat-lét), mert a valódi létezést nem lehet filmre vinni. És sorolódnak a romlás további képei: „Isteni lantos helyett / *Katyusát* éneklő, / részeg orosz katona”, a lant kalasnyikovvá torzul. Orpheusz dala helyett egy vénember „ének helyett bolsizik”. (Kántás érzékenyen reagál minden olyan hangra, amely költészetének rokona. Így érezhetünk gyakran Payer Imre-

intertextusokat, utalásokat, mint ennél a képnél, amely Payer: *Föl, föl, ti rabjai a földalattinak* című versének Marx-szakállas öreg, hajléktalan forradalmárával analóg.)

A *kathodosz* leírásában – mottóval is megjelölve – Celan útján jár: ott kísértenek az Alvilág kígyói már a *Halálfúgá*-ban, de felidéződik a halálba vezető úton Radnóti „erőltetett menete” is. Az egész kép vakítóan fehér, mint minden haláljelenet Kántásnál: „fehér ciprusokon” át robog a halálba a költő. A hely, amit a fa jelöl ki, Mnemoszüné, az emlékezet forrása, amely egyben az életé is. A másik forrás, a Léthé, a feledés, azaz a halál vize. (A Celan-utalásrendszer ez esetben természetes, hiszen Kántás jeles magyar magyar műfordítója is, illetve irodalomtörténészként kiváló, több tanulmánykötetet és kismonográfiát is jegyző monográfusa is a német lírikusnak.)

Az emlékezés fontos szerepet játszik a modern orphikus költészetben, amelynek első ideológusát és megvalósítóját Nietzscheben látja a tudomány, akinek versében Orpheusz így szól: „Csak emlékezni tudok, többre nem vagyok képes.” Orpheusznak valóban lényegi vonása az emlékezés: boldog múltját felidézve képes csak megénekelni a rúttá változott jelent.

„Emlékezetforrásba / merítéd a kristályokat” – mondja Kántás, és ezek a kristályok az orphikus hagyomány szerint a lélek megnyilvánulásai. A velük ellentétes lényegű, alantas dolgok a „kiherélt konkrétumok”.

Ez az *Orpheusz* című költészettörténeti vallomás önmegszólító, te-formában szól, így éppen a kötet fordulópontján, az anodosz kezdetén szólítja meg Orpheuszként létező önmagát a költő: „minden metafora utánad, / de már nélküled született meg.” A költészet Orpheusz működésével vált igazán költészetté – vallja Mallarmé -, aki szerint „a homéroszi eltévelyedés”, azaz a realista szemléletű költészet után az orphizmus hozta vissza az igazi költészetet. (E tekintetben sokan vallják Mallarmé álláspontját, többek között Hamvas Béla is, aki leegyszerűsítve a költőóriás életművét, Weöres Sándort nevezi igazi orphikus, „poeta sacer”-nek.) Az Orpheusz nélkül született orphikus költészet metaforikus, azaz utalásos jellegű, mondja Kántás, de ezek az utalások nélkülözik az orphikus lényeg ismeretét.

A verscselekmény jelentős része a *kathodosz* és az *anodosz* között történik; a *köztes lét* lényegi vonása az orphizmusnak: a létezés két világ határán; félúton elmélet és

gyakorlat között („Elméleti rácsok / és gyakorlati aknák / között, félúton, állsz.”); élet és halál között. A feljutás már nem boldogító: „Nem ez az a föld, / ahol újra nevet kapsz” – mondja a valaha valami O-nevű. Nem lehetsz többé azonos önmagaddal. Lényed több aspektusból is darabokra tört. Nem vagy már dalnok. „Már magad vagy: a hallgatás.” Elveszítetted életed társát, aki nélkül torzó, töredék vagy. „Kettétört, antik kőmagány.” „Észrevétlenül bomlik meg / sejtjeid közt az integritás.” „Más-más korokba hasadsz át” – utal az orphika évszázados utóéletére és a maga orphikus világára.

A szakirodalom a Rilke-költészet egyik sarkalatos pontjának tartja a *törést*, a tökéletes és a befejezetlen közti átmenetet, élet és halál határmezsgyéjét, a való világ és a művészet közti határterületeket. Az *Archaikus Apolló-torzó* nem azért „töredék”, mert hiányoznak testének darabjai, hanem mert érvényessége túlmutat a művészetben, a való életre vonatkozó kategorikus imperatívuszt fejez ki. A törés az egybenlátás (Arisztotelész terminusával: *katholu* szemlélet) és a csak részletekben megismerés (Arisztotelésznél: *kathekasztón* módszer) között is ott feszül, és Kántás, megérezve az „orphikus

alakzat” (így nevezik Rilke sajátos alkotásmódját) lényegét, kötetében egyetlen egyszer sem láttatja egészében Orpheuszt, hanem csupán egyes testrészeit veszi nagytó alá, és azok változásán méri le a leszállás-felemelkedés fázisait. A legfeltűnőbb – nyilván, mert a költő számára is ez a legfontosabb – a koponya és a kéz megjelenése, gyakran együtt is, mint a bevezető *Lantnyitány*-ban: „Begipszelt kéz / kopogtat a koponyán.” A meglepő kezdet: alkotás előtti állapot, kalodába bezártan a kéz nem játszhat, de kutatja a szellem helyét, az ötleteket sugalló agyat. A művészet minőségének meghatározásában „Csak a saját homlokodat / érzékeled.” A homlok belső tere zárt belső tér, a koponyacsont elválasztja a külső tértől (itt a *törés*), nem kapcsolódik a külvilághoz („nem szólítasz meg másokat”). Az alkotásra féltékenyek tudják, hol kell keresni: „kikaparják a koponya falából / a megmaradt strófafoszlányokat”.

A kéz, amely Orpheusz előadóművészetének eszköze, sok helyen csak a tér valamely helyén tűnik fel, a művészi alkotás közelében, de nem alkotás közben (művészet és valóság határa: *törés*). „Kezedből nyílik a levegőnek / a gazdátlan rózsa. / A szirmokat egymástól / félhang távolságra helyezed el” –

előkészület a műalkotáshoz. Mű azonban nem születik – azon a helyen, „ahol már / nem fából készül / a lant. // Kéz motoz a szürke köüregben, / gépiesen kapdos revolvermarkolatok után.” A lanton játszó kézből fegyverfogó kéz válik: a művészet és a világ közti *törés*. A kéz már nem is alkalmas a művészi tevékenységre: „reszket a kezed alatt / a szöveg, a billentyűk - / a kotta.” A *törés* kettős: a művészetre alkalmatlan kéz mai billentyűs hangszerrel és kottával kerül kapcsolatba.

A Rilketől eredeztetett, nála először kimutatott *orphikus alakzat* (Pór Péter) lényegét érti meg Kántás Balázs: a *töredék eszményítését*, a *törést* két ellentétes entitás között, a szétesettség megéneklését. A kathodosz során maga a költő is szétesik, s hogy végigjárhassa az anodosz fokozatait, újra fel kell építenie személyiségét („kapard össze magad a darabokból”). A személyiség azonban nem lesz azonos a korábbival, („más-más korokba hasadsz át”), költészete sem a korábbi teljesség („széttörtek az üveg-szavak”).

Az *orphikus alakzat* másik fő jellemzője a teremtés („Autonómmá emelkedve / kapaszkodsz a már / megformált szavakba”). A versnyelv is épít: olyan teret, amelyben elhelyezi

tárgyait. Kántásnál: a lány hangnem – a meglágyítandó mező; „Bekeretezed a nyelvet, / hangodnak hullámteret adnál”; „Kívül rajtad, a mitológia / hibernálja magát.” A versnyelv tere itt a szubjektumon kívül eső teljes világtér, amelynek funkciója, hogy a költő korára elveszett(nek hitt) narratíva, a mitológia, a filozófiai világértelmezés ideiglenesen berendezkedik. A nyelv térépítő tevékenységét találékonyan festi le Kántás: „vak szemeken át / hunyorognak / az acélsín párok”; „lantjátékba zárt mondatok”; „Aki beköltözött a csendbe”. Teret épít minden koponyaűrbe telepített gondolattal, amikor szavakból emel katedrális (itt a nyilvánvaló intertextusban vitázik Nagy Lászlóval, mert nála nem alantasultak káromkodássá a szavak); „hogyan zárul össze a csendben a tér”. Egy ilyen, nyelvalkotta térvilágnak természetes alkotóeleme a térrel együtt létező idő, amely egy jelzőjétől: „elhajló idő” válik térszerűvé. A nyelv teremti meg az időben mozgó dolgok archaikus – és az Orpheusz-mítosz miatt másvilági – terét is: „Egy visszafelé járó / óramutató alatt / visszavezetni az antikvitásba.” A narratíváktól megfosztott nyelv különleges sajátossága, hogy néma. „Nem tartoznak hozzád / a szavak, az őket / összefogó drótháló”, az internet győzelme idején. És egy

félelmetes képpel teszi érzékileg észlelhetővé a nyelv szétदारabolódását: „Fogatlan kőszáj / rágja a nyelvet.”

Kántás Balázs e kis terjedelmű, ám annál mélyebb jelentésrétegekkel telített verseskötetben megjárja a művészek, költők útját, amely mindig magányos, mert az alkotás egyszemélyes művelet, és mindig gyötrelmes, pokolba, alvilágba vezető, mert az új teremtéséhez mindig végig kell menni – visszafelé – a már megtett úton, és annak tanulságaiból lehet mást, különbet építeni. Kántást is csak az elődök kísérhetik útján – így volt ez már Danténál is! -, a mitikus Orpheuszon kívül főként Rilke, Radnóti, Celan és a maiak közül Payer Imre. Kántás megalkotta a maga Orpheuszát, alteregóját, magányosnak, világból kiesettnek. „Nem követ senki. Lemorzsolódsz.” De még csak most járta meg az anodoszt. Útját – remélhetőleg – más élményekkel folytatja.

Kántás Balázs új hangja „Kívül rajtad, a mitológia hibernálja magát.”

A 2011-es *Orpheusz*-kötetet Kántás a történet megszakításával zárja le: Orpheusz végleges elmagányosodásával az antik mitémának csak egy változatát írja meg. Kántás érzi, hogy a téma, a költő-lét, a költészet – szélesebben: a művészet – ma másféle kérdéseket vet fel, amire az antik modell nem ad választ.

*Megénekelnéd még
egyszer a mítoszt, ha lenne
csak egy apró narratív váz –*

sóhajtja. És narratív vázként kevésnek mutatkozik a mítosz elemeinek aktualizálása, modernizálása („Katabázis-merülés kávémélységbe”; a „fényre kapaszkodás előtt” mint anabázis; az Alvilág modulációi az aluljáró, a metróalagút, a gyorséttermi tolongás; lant helyett fegyverek esetleg sörösüveg, lantjáték helyett metálzene esetleg szirénazúgás). Lehetetlen újraélni a mítoszt: „Nem ez az a föld,

ahol újra nevet kapsz” – mondja, de más hely
sincs:

*Lemennél. Vissza, oda –
Kerberosz helyett csak
minimálbéres ellenőrök
állják el az utat.*

És leszűri a 2011 után megértett tanulságot:

*a letépett fej
már nem keresi a testet,
nem a jövőről énekel.*

De Kántás költő, – Orpheusz utóda, sőt örököse
– és ennek tudatában van:

*a test már hatfelé hever,
de szája suttog: még vagyok.*

És örököse az Orpheuszt megéneklő Rilkének:
„Szólj a fürge víznek így: 'Vagyok'.”

Igen, még van. Tudja időn-mítoszon
kivüliségét, de azt is tudja, hogy az Orpheusz
nevével megszemélyesített költészet a mítoszon
kívül is él („minden metafora utánad / de már
nélküled / született meg”). A kérdés, ami
Kántást izgatja: „mi történt antikvitas és ma

között”. Sok minden, amit nem érintett a 2011-es kötet. Az elődöktől örökölt kérdés: lehet-e örök a művészet, s ha igen, milyen művészet lesz az? Kántás még csak sejti, mi felé kell útját vezetnie:

*rohansz, menekülsz
a vélt kijárat felé,
ahonnét még valami
sárga fény
:dereng.*

Rilke utolsó Orpheuszi szonettjé-nek fénye („Légy varázs, a bőség éjjelét / hasd ma át.”); Celan napsugara („napsugárból font emlékezetkötélen / kúszol vissza.”). Ezt kell megkeresnie. Modern katabázisán leereszkedve megkapja az útmutatást:

*Alászállva a húgyszagú
aluljáróba, hallod, hogyan
énekel valami levitézlett,
modern Orfeusz –
szerelemről, halálról,
a téged is mélyen érintő
: általános szarról.*

(*Félkomfortos magánpokol* 2013, 10. A továbbiakban F, az arab számok az oldalszámokat jelzik)

A lenézett, modern Orpheusz már nem a régi, neki már más témái vannak: az „általános szar”. Ekkor válik Kántás mai Orpheusszá, akinek magánya más, mint az antik elődé volt: általános lét. Erre utal az egyes szám második személyű megszólítás, az egyesszám harmadikban megnevezett Orpheusz mellett. Ahogyan *Félkomfortos magánpoklában* zajló életét leírja, azzal az általános magánnyal és nyomorral azonosul:

*Lyukas zokniban
üldögélsz szobádban,
asztalodon rozsdás
szamovár szűrcsöl*

...

*Elgémberedett ujjaidat
a lomha gőzben melengeted -:
legszívesebben egy lányarcon
futkároznának (F 20)*

Bezárkózva a világ elől – ezt a mai karanténállapotban mélyen átéljük -:

*Mániásan szörfölsz
az interneten,
nyitogatod a külvilág felé
vezető kaput.
Reménytelen pótcselekvés:*

*Ételt rendelsz, rossz hírekről
értesülsz, majd hirtelen
olyan hévvel olvasod az időjárást,
mintha még ma kilépnél az utcára. (F 17)*

Nem lép ki: „Hisz kutyaiddő van, / kivert, illegálításba vonult / kutyanak való.” (F 32) Ennél szomorúbb, lemondóbb legyintés kevés van: „nem érzel már otthonszagot.” (F 58) A menekülés ebből: „a kocsma az új otthonod”, ami nyilvánvalóan nem megoldás, az itt talált társak csak a nyomorban és az italozásban társak, nem az értékes életben. Kik ők? Részeg börtönőr; leszázalékolt, szakállas arkangyal; kivert, illegálításba vonult kutyák; a környezet sem otthonos: szmog-ittas fák; rekedt madarak; egy rühes, kóbor kutya; bolhák; varjak; molylepke. És végül az otthontalanság és a magány mélypontja: a blaszfémiáig alacsonyodó önkívület. Gyakori társa a részeg Isten is, akivel nem tud szót váltani – apró fricska a nyelvet fetisizáló Wittgenstein felé -, mert nem tud

istenül, csak „köztes nyelven”: sörrel értik meg egymást. (F 29) Ilyen társaságban természetes, hogy „Profán miatyánkot / mormolsz – : / leszázalékolt, szélhámos / angyalok gyűlnek köréd. / Koszlott szárnyak / takarnak be, Istentől / rég idegen kezek csúsztatnak / néhány érmét a zsebedbe.” (F 22) A blaszfémia a szent szövegekre és a nyelvfilozófiára is kiterjed:

*Újraformáloed
a zsoltár szavait -:
nem törődve
az eredeti jelentésrétegekkel.
Törsz-zúzol,
kidobálsz az összefüggések
drótrácsai közül immár
mindent, ami szent.
Ami marad:
a saját mindennapi,
profán öröleted (F 41)*

Kántás Istene mindig érzékletesen jellemzett: „hajléktalanszakállas”, aki már egyáltalán nem isten, és az emberek közül is a legmegvetettebbek közül való. Létét a költő a legalantasabb életmegnyilvánulások közé sorolja:

*Egy nap alatt megírnád
az aszfaltra visszahányt életet,
a hajléktalanszakállas Istent,
a próféták végső tántorgását. (F 21)*

„Mély kómába zuhanva kalapál a szíve” (F 52),
de isteni kötelességét még egyszer teljesíteni
akarja:

*Ma valamiféle szakállas,
hajléktalan (- ISTEN -) felülvizsgálja
a teremtés jegyzőkönyvét.
Lapokat tép ki, satíroz,
átír, megszünteti, amit
korábban m e g n e v e z e t t.
Neked nem kell félned,
hiszen sohasem
(léteztél).*

[Gúnyos lesöprése a névvel teremtés
hiedelmének... Sz. E.] (F 42)

Aki önnön létét – ha alkoholos befolyásoltság
vagy egyéb önkívület miatt – kétségbe vonja,
menthetetlenül sodródik a neurózisba. Korunk
általános betegségébe, az „általános szarba”.

*Menekülsz a saroktól a szobától,
utolsó menedéked -: egy
sötétkék nyugtatós doboz (F 38)*

A neurózis egyik megnyilvánulása a szótlanság-némaság („Van sejtésed, mit mondanál, / de nyelved alatt / hemzsegek a kődarabok.” F 22; „Fogatlan kőszáj rágja a nyelvet” – mondta a 2011-es kötetben. Az volt a magány és a némaság orpheuszi változata. Ez a modern magányé.). A másik megnyilvánuláshoz már képzelt partner kell:

*Az örület
fémtörmelékei között üldögélve
duettet énekelsz
egy láthatatlan börtönőrrrel.*

...

*Beesett arccal,
foszlott rongyokban
elálmélkodsza hallucinációk
csodás sokféleségén. (F 15)*

A nyugtatók nem hoznak sem megnyugvást, sem megoldást. De nem hozzák el ezt a kirendelt ápolók sem („Test szerint feltámadás illúziója / írja magát az agyadba -: / lefognak a steril,

klóros vízbe mártott kezek.” F 21) Vagy talán az alkohol? vagy az öngyilkosság?

*Szedd össze
minden önmagadat és
folyadékkal telítetten
lépj ki az úttestre (F 62)*

Szerencsére ez sem vált be megoldásként. Bevált viszont a mai Orpheusz életében született erkölcs: a Rilketől is tanult együttérzés.

Élet a mai Alvilágban

Olvastuk Rilke szegényekkel együttérző verseit *Az áhítat könyvé*-ből és *A képek könyvé*-ből. Kántás *nem együttérez* a nyomorban élőkkel, hanem mai Orpheuszként létezve a világban *az ő életüket éli*, az „általános szart”:

*Ha megmagyarázod valakinek, hogy
... – emberek – miért halnak az utcán,
nem biztos, hogy nem végzed ugyanúgy -: (F
44)*

És:

*Sehonnamból
Nincs-tovább felé
vezet a kanyargó
betoncsík.
A peremén állva
szorongatod, amid még
megmaradt: egy szakadt
nejlonszatyornyí életet (F 16)*

A versekből teljes életkép áll össze, a költő híven jegyzi és kommentálja:

*Foghíjas száj
beszéli el újra országod
történetét.
Nem ezt a változatot
akartad
hallani (F 45)*

A foghíjas száj elbeszéli: ételed „ma még girosz,
/ holnap már csak mirelit pizza.” (F 34)
Ruházatot: „Esőcseppekből / hímzett kabátot /
húzol magadra – / szürke lódenkabátodat
/éjjeli lepkék / lopták le rólad.” (F 36)
Fürdőszobád: „félkomfortos magánpokol /
csempézetlen medencéje.” (F 56) Bútorod:
„szétesőben lévő fotel” (F 29). Italod: „Jogod
(van) /: szabadon/ egy olcsó, / kommersz
féldeci / felett ülnöd” (F 46); „a neked ígért
Kánaán: a kocsma”, ahol rendőrök zaklatnak,
„Sebeid borfoltok / az ingeden -:
/ odabentről fájnak” (F 48). A társadalomnak
ezt az életet élő rétege láttató megszemélyesítést
kap: „Ballonkabátban mászkál / a körúton /: a
f á j d a l o m” (F 67) Az az ember, akivel Kántás,
a költő ebben a létezésben osztozik, az
életmódjából következően öntudatlan: „(Nem
tudja mit, / mit jelent a sokat emlegetett / r é t

e g h e z – tartozni.)” És a költő látletele, érzékeléseinek-észleléseinek összesítésével:

*Leszázalékolt ország
anyakönyvezett polgáraként
állsz, zsebre tett kézzel,
a remény-busz
sosem-volt megállójában.
Várod a csodát,
pedig tudod, hogy
ma is sztrájkol
mindenki, aki
bárhová is elvihetne.*

...

*Otthonod ez a kutyaszaros város -:
betonba gyökerezett rózsza vagy (F 28)*

A beton: az élettelen anyag. A rózsza: az életre vágó költő, aki vágyában – nem jelentéktelen momentum – rózsza. Az őt fogva tartó beton másként is érintkezik a testével, s ez az önmagáról rajzolt képmás korántsem karikatúra, hiába mártja „iróniaszagba”, de nem is torzkép, hanem egy drasztikusan naturalista testamentum-féle:

*(Kiterítve
fekszik a költő,
átmenetileg legalábbis.
A levegőben
orrfacsaró
iróniaszag.
Lépjétek át a testet,
aztán rúgjátok be/le,
-: ti is.) (F 74)*

„mikor szakad le (rátok) / az a rohadts csillár?”
Kántás nem állít a káromkodásból katedrális:
nála nem szelídíti meg semmi az
elkeseredettséget, a dühöt. Az egyre inkább
erőre kapó tettekre készséget. A magánlázadás
kezd másokért kiállássá válni.

*(A mentőautó haldoklót visz.
Te életelixírt vedelsz.
A helyzet nem kiegyenlített.
Akkor pedig főleg
kiegyenlítetlen, ha végre
mindenki helyett
akarod kinyitni
a pofádat... (F 63)*

Első lépésként idáig jut el:

*Már csupán publicisztikában
lehetne értekezni arról,
amit egy szalonképes vers
nem bír el -:
Hogy immár húsz éve
lebontottak mindent,
a romokat csonttá soványodott,
magukat is felfaló
korcsok őrzik,
és hogy ezt a jól körülhatárolt
törékeny kis látszatvilágot
a Teremtője már hírből sem
ismeri...*

Kántás mégis ír verset, ha az nem is
„szalonképes” az Illetékesnek:

*Főméltóságú
szerkesztő úr
szerint –
: a képviseleti költészet
helytelen nyelvi magatartásforma.*

A költő válasza:

*Javasolj neki
egy országjáró körutat,
vagy egyszerűen*

*dugj le a torkán
egy verskéziratot! (F 30)*

És jönnek a torkon ledugandó verskéziratok,
mert idézett Illetékes nincs egyedül, érdeemesült
kollégája bekerül egy másik versbe:

*Politika és költészet
kizárja egymást
– írta a minap
egy (NEVES) kritikus.
Erre te itt rímelsz
a közállapotokról.
(Ateista létedre
magánpokolra jutsz.) (F 45)*

De hiszen a költő már régen a *Félkomfortos
magánpokol* lakója, éppen onnan jutott el idáig.
Számára ez nem fenyegetés. Még a saját
felismerése sem, amit mitológiai erőkkal
igyekszik – merő iróniával – alátámasztani.

Vége a népképviseletnek.

...

*A kocsma alatti pince-
helységben persze ők most is
szorgosan dolgoznak, fonalakat
nyiszálnak -: a MOIRÁK (F 48)*

A költő vitája önmagával a belenyugvás és a lelkiismeret küzdelme.

*Neurózisodra nyugtató,
a fájdalomadra alkohol,
még az utolsó
bankókból is ez lesz.
Nem képviselsz és
nem állsz
a szólni-nem-tudók helyébe.
A helyedre
áll be – (lassan):
a visszavonhatatlan
jellem-torzulás (F 68)*

A költő indulatait nem csillapítják, inkább felkorbácsolják a MOIRÁK felügyelete alatt fogyasztott italok. Fokozódó hangulatban víziói múltból ismert illúziókhoz, onnan lázadáshoz vezetik:

*Zöldre oxidálódott rézmetszeteket
bámulva idealizálod a kort,
amelyben a forradalom szó
még bírt valami értelemmel.
Agyad pincéjében
dalra fakadnak*

*a félig-képzelt
barikád-harcosok.
Utántöltöd a vodkádat
-: közénk állsz (F 11)*

Veszélyhelyzetben erőteljesebb a kívánság:

*Konyakmeggy robban a szádban,
kéz szorul össze nyakadon.
Még levegőt veszel -: hátha
lélegzik még a forradalom.*

Hátha él a forradalom, hátha van élet. Hátha nincs halálra ítélve a betonba zárt rózsa. Mert az orpheuszi örök művészetet kereső költőt az élet, a szerelem, a szépség virága vezeti tovább a fény, az öröm felé, ahogy Nietzsche öröksége hajtja: „meg akarom tanítani az embert élete értelmére”; ahogy Rilke utolsó *Orpheuszi szonett-jéből* hozza magával:

*Változz azzá, amit a lét akar.
Mit számít a legfőbb szenvedésed?
Légy borrá, ha italod fanyar.
Kántás utánagondolása:
Felébred egy földalatti isten,
pára száll a parkon át.
Összekapaszkodó gyökerekben*

*megképződik a világ.
Átéled a kibomló teremtetést,
ezer létező közül kiemelkedsz.*

És tovább viszi Celan fényre feltörekvő, kevés
szavú életösztönéből:

*Ám benned
születésed óta
a másik forrás habzott,
az emlékezet (fény)sugarán
kapaszkodtál a nap felé.*

Háromjuk – és sok más költő örököseként – így
szólítja meg önmagát, a ma élő, de a lét
továbbviteléért küszködő Orpheuszt:

*fogd meg
az utolsó cserép
élő rózsát,
vidd el a napfényig,
fakassz neki vizet
– a csapból, nem olyan nehéz
és (szavak nélkül) tanuld újra,
mit jelent...: élni!*

Idáig hát biztosan terjed a mai Orpheusz léte.
Biztatása nem kis segítség mai világunkban.
Őrizni fogjuk.

ORPHEUSZ-BIBLIOGRÁFIA

Adorno, Theodor Wiesengrund: Elkötelezettség.
In: A művészet és a művészetek. Bp., Helikon,
1998, Bán Zoltán András ford.
Adorno, Theodor Wiesengrund: Negative
Dialektik, Suhrkamp, Frankfurt, 1966.

Agamben, Giorgio: Quel che resta di Auschwitz.

Homo Sacer III. 1998
Aulich, Johann: Az antikvitás orfikus
világnézete és annak öröksége Nietzsche,
Hölderlin, Novalis és Rilke költészetében, 1998.
BUKSZ 19. évf., 1., 2001.

Bacsó Béla: A szó árnyéka. Paul Celan
költészetéről. Pécs, Jelenkor, 1996
Bacsó Béla: Szó és álom. Paul Celan két
verséről. In: „Mert mi nem tudunk”. Bp., Kijárat,
1999.

Bartók Imre: Paul Celan – A sérült élet
poétikája. L'Harmattan, 2009.

Cauchi, Francesca: Rilke's Orpheus and

Nietzsche's Übermensch. Alternative modes of being in becoming. 2013. aug. 27.

<http://doi.org/10.1177/0047244133992295>

Celan, Paul: Beszéd Bréma szabad Hanza-város Irodalmi Díjának átvételekor 1958-ban. Műhely, 1999/4, Schein Gábor ford.

Celan, Paul: Meridián, a Büchner-díj átvételekor Darmstadtban. Bp., Enigma, 1996, Marno János ford.

Celan, Paul: Meridián. In: Átváltozások. 1995/3, Kurdi Imre ford.

Dehn, Fritz: Rainer Maria Rilke. Leipzig, 1934.

Foucault, Michel: A kívüliség gondolata. In: Nyelv a végtelenben. Debrecen, 1999, Latin Betűk, 99-118.

Gadamer, Hans-Georg: A vers parúziája. Mitopoétikus átfordítás Rilke Duinói elégiáiban. Pannonhalmi Szemle, 1995/4, 108-112.

Guthrie, W.K.C.: The History of Greek Philosophy, I. The earlier Presocratics and the

Pythagoreans, Cambridge University Press, 1962.

Hamvas Béla: A Medúza. In: Magyar Orpheus. Bp., Szépirodalmi, 1990.

Heidegger, Martin: „Wer ist Nietzsche's Zarathustra?” In: Martin Heidegger: Vorträge und Aufsätze, Teil I., 93, 1954.

Heidegger, Martin: Grundprobleme der Phänomenologie. Klostermann Seminar, Frankfurt, 1975.

Herder, Johann Gottfried: Versuch einer Gedichte der lyrischen Dichtkunst. 1774
Honko, Lauri – Voigt Vilmos: Symbols in Action, Bp. 1982.

Ivanov, V.V. – Toporov, V.N.: Nyelv, mítosz, kultúra. Bp., Gondolat, 1984
Jánossy Lajos: „hosszú kasmír zakó, teljesség, körtéfa”. Litera, 2004, ápr. 22.

Jauss, Hans Robert: Negativitás és esztétikai tapasztalat. I: Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Bp., Osiris, 1997.

Kántás Balázs: A magába zárt vers: Paul Celan költészete körül. Bp., Napkút, 2010.

Kántás Balázs: A lélegzetkristály feltörése: kommentár Paul Celan Atemkristall című versciklusához. Bp.; Uránusz, 2011.

Kántás Balázs: Az elhallgatás poétikája: Paul Celan-versek elemzései. Bp., Ezredvég, 2011.

Kántás Balázs: Túl a médiumokon: Paul Celan költészetének mediális aspektusai. Bp., Uránusz, 2012.

Kántás Balázs: A közvetlenség illúziója: Utalások a medialitásra Paul Celan költészetében, 2012.

[https://real.mtak.hu/30897/1/CELAN_MEDI
ALITAS_TANULMANY_u.pdf](https://real.mtak.hu/30897/1/CELAN_MEDIALITAS_TANULMANY_u.pdf)

Kántás Balázs: Megváltatlanul is megváltva: Paul Celan költészetének istenképe, 2012.

[https://real.mtak.hu/31398/1/MEGVALTATL
ANUL_IS_MEGVALTVA_u.pdf](https://real.mtak.hu/31398/1/MEGVALTATLANUL_IS_MEGVALTVA_u.pdf)

Kántás Balázs: Az örület esztétikája: Paul Celan kései versei és a delírium, illetve a neutrum tere, 2012.

https://real.mtak.hu/31399/1/AZ_ORULET_ESZTETIKAJA_u.pdf

Kántás Balázs: „Vannak még dalok túl az emberen”. Írások Paul Celan költészetéről, líraesztétikájáról és recepciójáról. Bp., Napkút, 2015.

Kántás Balázs: Paul Celan Meridián című beszéde mint művészetelméleti manifesztum, 2012

https://real.mtak.hu/30896/1/CELAN_MERIDIAN_TANULMANY_u.pdf

Kántás Balázs: Atkelő a modernségből a posztmodernségbe?: kísérlet Paul Celan Meridián című beszédének szövegközeli olvasására, 2015.

https://real.mtak.hu/31377/1/ATKELO_A_MODERNSEGBOL_A_POSZTMODERNSEGBE_u.pdf

Kántás Balázs: Message in the Bottle: Essays around Paul Celan's Poetry. Budapest, Napkút, 2016.

Kántás Balázs: *Poetica Humanistica Hungarica Postmoderna (?)*: Személyesség, közösségi beszédmód, humanizmus reprezentatív kortárs magyar költők életművében. Győr, Művészetek Háza, 2019.

Kántás Balázs: *A megolvadt nyelvvrács: Paul Celan költészete és líraesztétikája*. Bp.; Horthy-korszak Történetének Kutatásáért Társaság, 2021.

Kántás Balázs: *Vita a néma Istennel: A zsidó identitás ellentmondásai, Isten jelenléte és hiánya, illetve a megváltás lehetősége vagy lehetetlensége Paul Celan költészetében*. Bp.; Horthy-korszak Történetének Kutatásáért Társaság, 2022.

Kántás Balázs: *A jelentés nyomában: A vers fordíthatóságáról vagy fordíthatatlanságáról Paul Celan költészete tükrében*. Bp.; Horthy-korszak Történetének Kutatásáért Társaság, 2022.

Kántás Balázs: *Palackposta: Paul Celan művészetelmélete a szerző Meridián című beszéde tükrében*. Bp.; Horthy-korszak Történetének Kutatásáért Társaság, 2022.

Kántás Balázs: A tiszta nyelv poétikája: Nyelviség, nyelvtelenség, nyelven túli nyelv Paul Celan költészetében. Bp.; Horthy-korszak Történetének Kutatásáért Társaság, 2022.

Kántás Balázs: A párbeszéd szentsége: A lírai én és a lírai te alakzatának viszonyáról Paul Celan költészetében. Bp.; Horthy-korszak Történetének Kutatásáért Társaság, 2022.

Kántás Balázs: Örületlíra: A delírium és a neutrum tere Paul Celan költészetében. Bp.; Horthy-korszak Történetének Kutatásáért Társaság, 2022.

Kántás Balázs: A dezertált jelentés: Paul Celan szokatlan költői szóösszetételeiről. Bp.; Horthy-korszak Történetének Kutatásáért Társaság, 2022.

Kántás Balázs: Dialógus a néma Istennel: Istenhiány, negatív teológia, egyoldalú párbeszéd Paul Celan és kortárs magyar költők műveiben. Bp.; Horthy-korszak Történetének Kutatásáért Társaság, 2023.

Kenyeres Zoltán: A teljesség rejtelve. Hamvas Béla és Weöres Sándor. Lyukasóra, 2019/9
Kerényi Károly: Halhatatlanság és Apollón-vallás. Bp., Magvető, 1984.

Kiss Endre: A nietzschei gondolkodás útjának vázlata a nyolcvanas években. Bp., Gondolat, 1993.

Kiss Noémi: Gisèle és Paul Celan. Egy művészi párbeszéd dokumentumai 2B Galéria, Bp., 2015. jan. febr.

Komoróczy Géza: Egy termékenység-szimbólum Mezopotámiában. Jegyzetek az „életfa” kérdéséhez. Etnográfia, 87. 1976.

Komoróczy Géza: Jeremiás nyomában. Bp., Magvető, Tények és Tanúk, 2021
Kurdi Imre Kilenc verssor. Holmi, 1994/6.

Lapis József: Az elmúlás poétikája – a haláltapasztalat esztétikai közvetítettsége. Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014.

Lator László: Utószó. In: Paul Celan Halálfűgája. Bp., Európa, 1980.

Lévinas, Emmanuel: A léttől a másigig. Nagyvilág, 2011/9. Varga Mátyás ford.

Loszev, Alekszej: A mítosz dialektikája. Bp., 2000, pm.

Mallarmé, Stéphane: Sur l'évolution littéraire, Oeuvres de Pléiade, Paris, 1966
Mann Lajos: Variációk egy Rilke-versre. Holmi, 2002, 12.

Nietzsche, Friedrich: A tragédia születése, avagy görögség és pesszimizmus. Bp., Európa, 1986. Kertész Imre ford.

Olivieri, Alessandro: Civiltà greca nell' Italia Meridionale, Napoli, 1931.

Otto, Walter F.: Dionysos, Mythos und Kultus. Frankfurt am Main, 1933.

Pór Péter: Bevezetés Rilke olvasásába. Holmi online 2006, ápr. Györffy Miklós ford.

Pór Péter: Der Körper des Turmes. Essays zur europäischen Literatur von Schiller bis Valery. Frankfurt, 1988.

Pór Péter: Die orphische Figur zur Poetik von Rilkes, Neuen Gedichten, Heidelberg, 1997.

Rothberg, Michael: Adorno után. Kultúra a katasztrófa másnapján. In: Enigma, Holokauszt szám, 2003, 37-38.

Schein Gábor: Rilke költészetének térkonceptiója, BUKSZ 13.évf., 2001.

Smith, P.C.: Heidegger's Misinterpretation of Rilke pre-metaphysical unity of poetry and philosophy. Joan Hopkins University Press, 3. évf. 1.

Szabó Árpád: The Beginnings of Greek Mathematics. Akadémiai, Bp., 1969.

Szabó Ede: Jegyzetek. In: Rilke Válogatott versek, Bp., Magvető, 1961.

Szabó Ede: Rilke világa. Bp., Európa, 1979.

Szász Ferenc: Rilke. Akadémiai Kiadó, Világirodalmi Lexikon 11. köt., 1989.

Tandori Dezső: „Bár árny kezdődik a lábamnál.”
In: A zsalu sarokvasa. Bp., Magvető, 1979.

Thesleff, Holger: The Pythagorean Texts of the
Hellenistic Period, Abo, 1965.

Tokarjev, Sz. A.: Mitológiai enciklopédia, I-II.
Bp., Gondolat, 1988.

Tóth Judit: Hamvas Béla és Weöres Sándor –
mester és tanítvány. Prokontra.hu-

Ungvári Tamás: Jeremias
<http://yerushaonline.com/2v=wb54sxa15>

Vajda György Mihály: Bevezetés. In: Rilke
Válogatott versek, Bp., Magvető, 1961

Vajda Mihály: Zarathusztra titka. Gond,
Filozófiai esszéfolyóirat, 2000, 23-24. 4.

2011-ben Kántás Balázs, akkor még igen fiatal költő írt egy *Orpheusz* című verseskötetet, amelyhez felkérésre írtam egy rövid kísérő szöveget. Azóta több mint tíz év telt el, és nekem át kellett gondolnom a korábban írt rövid tanulmányt, nem is elsősorban a terjedelméből fakadó hiányosságok, pontatlanságok miatt, hanem főként azért, mert Kántás Balázs azóta több irányban is továbbgondolta fontosnak érzett témáját. Egyrészt hatalmas munkát fektetett bele a példaképnek és irányadónak választott Paul Celan, a 20. század talán legjelentősebb európai költője életművének fordításába és értelmezésébe, a róla szóló szakirodalom feldolgozásába és gyarapításába, – rövidebb tanulmányait 2015-ben összegyűjtötte „Vannak még dalok túl az emberen” címen, ami az egyik legfontosabb Celan-vers kulcssora, másrészt nem állt le a 2011-ben megjelent verssorozattal sem, hanem jelentős lépést tett előre a költemények hangvételének, céljának módosítása érdekében, miközben számos versében és verseskötetében továbbra is követi a Celan-versek jellegzetességeit: a kezdősorok címként feltüntetését, rövidségüket, a megszokott költői nyelvtől eltérő keménységüket, zártságukat. Úgy érzem, mind a tudományos munka, mind a megváltozott költői hang és cél továbbgondolást igényel. Jelen kismonográfiám elsősorban azzal a tervvel készült, hogy bemutassa: honnan hová jutott a magyar Celan-kutatás és főképpen Kántás Balázs József Attila-díjas költő, műfordító és irodalomtörténész, a kortárs magyar irodalom középnemzedékének egyik legsokoldalúbb alakja...

Szepes Erika