

Halász Hajnalka

# A lélegzés felcserélődése és a lapok felforgató ereje

A NYELVI PERFORMATIVITÁS ESEMÉNYEI RILKÉNÉL\*

## I. Bevezetés

A *Szonettek Orfeuszhoz* második része a lélegzés, a „láthatatlan költemény” dicséretével kezdődik, a lélegzés fiziológiai folyamatát poétikai alakzattá avatja, lehetővé téve ezzel a nyelvi-poétikai vizsgálatát. A lélegzés és a költemény azonosítása ugyanakkor észrevétlen különbségeket is ékel a szonett formái és tartalmi, materiális és immateriális, látható és láthatatlan, valamint metaforikus és metonimikus dimenziói közé:

Atmen, du unsichtbares Gedicht!  
Immerfort um das eigne  
Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,  
in dem ich mich rhythmisch ereigne.

Einzig Welle, deren  
allmähliches Meer ich bin;  
sparsamstes du von allen möglichen Meeren, –  
Raumgewinn.

Wieviele von diesen Stellen der Räume waren schon  
innen in mir. Manche Winde  
sind wie mein Sohn.

Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst meiniger Orte?  
Du, einmal glatte Rinde,  
Rundung und Blatt meiner Worte.<sup>1</sup>

Bár a lélegzés attribútumai viszonylag tág teret engednek az interpretációnak (látathatatlanság, takarékoság, „ellensúly” és „tér-nyerés” azok a kulcsszavak, melyek a vers recepciótörténetében nehezen hozhatók közös nevezőre, amennyiben a szöveg különböző szintjeivel kapcsolják őket össze), a vers eddigi értelmezései egy ponton mégis megegyeznek: a lélegzés rendre a költői nyelv cselekvő-cselekedtető természetével kerül szoros összefüggésbe. A lélegzés értelmezése a nyelv performativitásának a felfogásától függ és fordítva: a lélegzés versbeli megjelenése

\* A tanulmány megírását az NKFIH FK-146513 sz. projektje támogatta.

<sup>1</sup> Rainer Maria Rilke, *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Gedichte 1910–1926*, Insel, Frankfurt a. M./Leipzig, 1996, 257. Szabó Ede fordításában: „Lélegzet, ködpára-költemény! / Önnön

gyakran mintegy a nyelvi performativitás modelljévé válik, amennyiben a szonett a lélegzés költeményének vagy figurájának kitüntetett hatóerőt kölcsönöz. E szonett példaszzerű státusza a lélegzés irodalmi reprezentációinak tekintetében tehát éppen abból ered, hogy nemcsak színre viszi és megszólítja a lélegzést, hanem „láthatatlan költemény”-ként egyben szóhoz is juttatja, miáltal a lélegzés a beszéd olyan feltételeként jelenik meg, amely a nyelv hatóerejéhez vagy hatótávolságához járul hozzá. Abban a kérdésben pedig, hogy pontosan miben is áll ez a hatóerő, a recepció meg-egyezni látszik: a lélegzés hasonlósági viszonyokat teremtve kiegyenlíti és egyesíti a versben tételezett ellentéteket.

Jelen tanulmány a szonett recepciótörténetének összefoglalása [II.] után az említett hatóerő alternatív értelmezésére tesz javaslatot, melyben nem az egyesítés metaforikus ereje, hanem a metonimikus feldarabolás és szétszóródás kerekedik felül. E javaslat a lélegzés figurájának a kitüntetettsége helyett a teljes felcserélhetőségéhez vezet [III.]. Ezt az értelmezési lehetőséget a tanulmány a szonett utolsó sorának, a „Blatt meiner Worte” kifejezésnek a szoros olvasatán, a szakirodalommal párbeszédbe lépve teszi próbára [IV.]. Az utolsó fejezet a lélegzés-szonettben megjelenő ellentétes nyelvi erőknél (metafora és metonímia, egyesítés és szétszórás, beszéd és írás, lélegzés és levél/papírlap) a viszonyát egy 1925-ös Rilke-vers kontextusában egyfajta fordulat – a lélegzés fordulópontjának és a papír lapozásának, fordulatának – előreláthatatlan eseményében mutatja föl [V.]. A döntő kérdés innen nézve tehát nem az, hogy a lélegzés nyelvi ereje egyesítő vagy megosztó természetű-e, hanem hogy *hol*, *mikor* és *mélyik* erő kerekedik felül az olvasott [szó-]fordulatban, vagy képletesen szólva: mikor, merre fordul, fordítja a levelet vagy lapot [Blatt] a lélegzet „szele”. Az értelmezés hangsúlyainak ez az áthelyezése Rilke költői nyelvének a performativitását két nyelvi erő olyan küzdelmében szituálja, melynek minden olvasat szükségszerűen teret kell, hogy adjon, és amelybe úgymond minden olvasat beleszól, amennyiben hol ennek, hol annak az erőnek a pártjára áll.

## II. A lélegzés színrevitelei

Bár a lélegzés átváltoztató, fordulatot kiváltó erejét az egyes értelmezések különböző nevek alatt tárgyalják (esemény, csere, kiazmus, metamorfózis, összefonódás stb.), mégis szinte kivétel nélkül egyfajta megegyezést, kiegyenlítést értenek alatta a szöveg formai, ritmikai, metrikai, valamint hangzó tulajdonságai és szemiotikai folyamatai között. A lélegzés rendre az orfikus költészet rejtett és láthatatlan erejének példaként jelenik meg, amely összekötést teremt az ellentétek között. Annette Gerok-Reiter például a következőképpen fogalmaz a kötet kompozíciójáról és poétikájáról szóló monográfiájában: „a komplex képszerűség tulajdonképpen teljesítménye abban áll, hogy feloldja a tételezett oppozíciókat, folyékony átmenetet létesít a polarítások között. [...] A szonett így a lélegzés rejtjelen magát az átmenetet, átváltozást demonstrálja,

---

létemmel egyre / tisztán cserélt világtér. Ellensúly: tőled 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 / szívemben. Mintha fiam kísérne, / úgy követ néha a szél. // Levegő, volt tagjaimmal telt, rám emlékezel-e? / Te, hajdan síma kérge / szavamnak s kerek levele.” <https://mek.oszk.hu/00400/00473/00473.htm>

a tiszta, intenció és irány nélküli, önmagának elégséges metamorfóvizist.”<sup>2</sup> Ebben az értelmezésben a metaforikus hatóerő kerekedik felül a metonimikuson, amennyiben a lélegzés átjárást teremt a szomszédos területek között, és önmagában szünteti meg a különbségeket. A szonett recepciótörténetében mindenekelőtt két visszatérő értelmezési mintázatot lehetne kiemelni: a metonímia és a metafora, illetve a kicserélés és az azonosítás műveleteinek az összebékítését, valamint forma és tartalom viszonyának az ekvivalencia poétikai elvén alapuló értelmezését.

Manfred Engel a következőképpen vezeti be a szonett értelmezését az általa szerkesztett Rilke-kézikönyvben: „Formális radikalitása ellenére ez a vers egyenesen fülbemászó, egyszerű, amely tartalmát tekintve alig szorul magyarázatra [...]. Ez minden bizonnyal a központi metafora tömörségének és evidenciájának köszönhető, mely metafora egyben metonímia is [képi és tárgyi sík valós összefüggésén alapul].”<sup>3</sup> Már a szonett első értelmezései is abból indultak ki, hogy a központi figura egyszerre lát el metaforikus és metonimikus funkciókat. „A lélegzés szimbolikusan jelképezi az örök cserét ember és világűr, mint két pólus között, amelyek egyszerre állnak szemben egymással és azonosak”<sup>4</sup> – írja Hans-Egon Holthusen tizennégy évvel a szonettek megjelenése után. A lélegzés Hermann Mörchen 1958-ban megjelent monográfiájában is egyszerre a tiszta vonatkozás és a maradéktalan csere metaforájaként működik, amely „a levegőben elosztva mindenütt titkos kapcsolatot és rokonságot teremt.”<sup>5</sup>

Ezt a kontinuitást azok a későbbi interpretációk sem kérdőjelezik meg, amelyek már kifejezetten rokonság és szomszédság, illetve csere és egyesítés folyamatainak versbeli relációit elemzik. Kathy Zarnegin a lélegzéssel az orfikus átváltozás eseteként foglalkozik, amely a szonettben mint a lélegzés „hullámszerű mozgása” vagy mint „ellipszis” jelenik meg, és a szöveg materiális szintjein is megfigyelhetővé válik. A lélegzés tiszta vonatkozása eszerint egy „idegen csereeszköz” nélküli csereaktust tesz lehetővé: „A harmadik sor 'ei' és 'au' kettőshangzóival a vers saját betű szerinti csereformáinak a lehetőségeit mutatja be.”<sup>6</sup> Ugyanígy „viszi végbe” a „Gegengewicht” szó metrikai és hangzásbeli struktúrája azt, amiről „szól”, amennyiben ez szemantikailag és formálisan is ellensúlyt képez a sorban, és ezáltal helyreállítja a szöveg hangzásbeli egyensúlyát.<sup>7</sup>

Christoph König tanulmánya a lélegzést szintén olyan orfikus médiumként értelmezi, amelyben a lírai én mint „ritmikus-artistikus mozgásban”<sup>8</sup> jön létre, és megteremt, valamint elsajátítja benne saját szavait, tereit, illetve [szöveg]helyeit. A lélegzés figurája eszerint mint egy „elsajátításra tett erőfeszítés” bontakozik ki, amely a hangok rendjére is kiterjed: „Az én azt teszi, amit mond: az erőteljes én teremtőképesége

2 Anette Gerok-Reiter, *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes Sonette an Orpheus*, Niemeyer, Tübingen, 1996, 52.

3 Manfred Engel, *Späteste Gedichte [1922–1926] = Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, szerk. Manfred Engel – Dorothea Lauterbach, Metzler, Stuttgart/Weimar, 2013, 415.

4 Hans-Egon Holthusen, *Rilkes Sonette an Orpheus. Versuch einer Interpretation*, Neuer Filser Verlag, München, 1937, 31.

5 Hermann Mörchen, *Rilkes Sonette an Orpheus*, Kohlhammer, Stuttgart, 1958, 216.

6 Kathy Zarnegin, „*Atmen, du unsichtbares Gedicht!*” = *Gedichte von Rainer Maria Rilke*, szerk. Wolfram Groddeck, Reclam, Stuttgart, 1999, 229–236, itt: 231.

7 Uo.

8 Christoph König, *II.1 = Über Die Sonette an Orpheus von Rilke. Lektüren*, szerk. Christoph König – Kai Bremer, Wallstein, Göttingen, 2016, 145–152, itt: 148.

a hangzásban kézzelfoghatóvá válik, az 'én' [ich] betűkapcsolata már befészkelte magát a szavakba, a versbe [Gedicht], az ellensúlyba [Gegengewicht], a lassankéntba [allmählich], a lehetségesbe [möglich], az engembe [mich]. [...] E performancia célja az önfelhatalmazás: már csak egyetlen hullám kell ahhoz, hogy kifejezze magát.”<sup>9</sup>

Egy nemrégiben megjelent tanulmányban Boris Gibhardt e szonett kapcsán az erők formájának a rögzíthetetlen eseményéről beszél, mely formális szinten például a „szótagok cseréje”-ben manifesztálódik, „melyek homofóniájában az olvasat »konkrétan« megtörténik”.<sup>10</sup> Betűcsere és hangazonosság ebben az értelmezésben kölcsönösen kiegészíti egymást és ugyanahhoz az esztétikai hatáshoz járulnak hozzá. Forma és tartalom ugyanazt a mozgást végzi: „Rilke »lélegzése« példászerűen jelképezi azt a mozgást, amelyet nem lehet egy helyen, egy értelemben rögzíteni vagy egy eredetre visszavezetni – legyen ez a nyelv vagy az élet mozgása”, „a vers azt a dinamikus relációt ismétli, amelyből maga is létrejön.”<sup>11</sup>

A metaforikus hasonlóság elve még azokban az értelmezésekben is erősebbnek bizonyul, amelyek a szöveg szintjén valamilyen formális vagy strukturális diszkrepanciát állapítanak meg. Claudia Röser a szonettben színre vitt ritmusban ismeri föl a „határtalan világűr performatív előállításának a formáját” és egyúttal azt a „*tertium comparationis*”-t, amely a verset és lélegzést, valamint a metaforikus és metonimikus viszonyokat fonja egymásba.<sup>12</sup> A ritmus szabálytalanságát, metrizálásnak való ellenállását, melynek modern koncepciója Rilke versét jellemzi, egy tematikus szempontból rokon Goethe-verssel állítja szembe („Im Atemholen sind zweierlei Gnaden: / Die Luft einziehen, sich ihrer entladen”), amely Rilke eljárásával ellentétben forma és tartalom egymást lekepéző viszonyán alapul (amennyiben Goethénél forma és tartalom egyaránt egy középponti cezúra által oszlik meg és így párhuzamosan szerveződik). Bár Röser Rilkenél a ritmus értelemről való leválását állapítja meg, a szonett performatív teljesítményét egy olyan ritmuskoncepció megvalósításában látja, amely a költői beszéd hogyanját és mirőljét egyaránt meghatározza.<sup>13</sup>

Ahogy Wolfram Groddeck felhívta rá a figyelmet, a *Szonettek Orfeuszhoz* metrikai tulajdonságai nehezen egyeztethetők össze a szonett kötött formájával, a versek ritmusa fellazítja a szonettformát: „A szonett szigorú formája [...] alapvetően statikus, alkalmatlan az énekre, még akkor is, ha a 'szonett' szót németre úgy fordítják, 'hangzóvers' [Klinggedicht].”<sup>14</sup> A formának és hangzóságnak ez a disszonanciája forma és tartalom párhuzamosságának az előfeltevését vonhatná kérdőre. Groddeck ezt az ellentmondást a ritmus Orfeusszal való azonosításával oldja föl: éppen az antik énekes

9 Uo., 149.

10 Boris Roman Gibhardt, „Einziges Welle, allmähliches Meer”. *Rhythmus in Literatur und Kunst um 1900*. West – Ost, Wallstein, Göttingen, 2021, 221–222.

11 Uo., 228, 224.

12 Claudia Röser, *Raumgewinn. Rhythmus und Raum in der Moderne. Rilkes Sonett „Atmen”*, *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 2013/1., 99–111, itt: 102.

13 Vö. pl.: „Ezáltal egy olyan lírai én áll elő, amely »ritmikusan történik meg«, amennyiben egyrészt önmagát mint hasonlót ismétli, önmagát a »versben« és »ellensúlyban« olvasni, illetve hallani engedni és a negyedik sorban önreflexív módon kettőződik meg – ahogy a »saját lét«, az én így szétosztja magát a sorokban és azt viszi színre a nyelvben, amiről a szakasz beszél: az én a ritmus eseményévé válik.” Uo., 101. [Kiemelés tőlem.]

14 Wolfram Groddeck, „Heiter und verteilt”. *Zyklische Ordnung und metrische Metamorphose in den Sonetten an Orpheus = Rilke in Bern. Sonette an Orpheus*, szerk. Jörg Paulus – Erich Unglaub, Wallstein, Göttingen, 2014, 145–158, itt: 147.

az, aki „a számára idegen szonettformában való jelenléte által megváltoztatja ezt a formát, 'metamorfózisnak' veti alá.”<sup>15</sup> Ez pedig különösképp igaz a lélegzés-szonettre, amelyben Orfeusz maga – ellentétben a kötet első felével – már nem, vagy csak indirekt módon, láthatatlanul jelenik meg mint ritmus vagy légzés.<sup>16</sup> Erre a szonett kötetben elfoglalt helye is következtetni enged: az első ciklus utolsó szonettje Orfeusz menádok általi megsemmisítését, szétagolását, szétszórását és a költészet hangjában való továbbélését beszéli el („du Schöner, / aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.”, „Nur weil dich reiend zuletzt die Feindschaft verteilte, / sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.”). Bár a „poetológiai meta-versben” – így Groddeck – a másik vers láthatatlan, de nem néma, valamiképpen hallható. A két vers, a láthatatlan lélegzet-vers és a látható vers Groddeck szerint az utolsó sorban egyesül.<sup>17</sup>

A láthatóság tagadása tehát indirekt módon, egy, a szonettben kimondatlanul maradó ellentét által (látható/hallható) felveti a „lélegző” vers hallhatóságának a kérdését. Arra, hogy a költői beszéd meghallása nem feltétlenül esik egybe a hang meghallásával, már Heidegger Rilke-értelmezése is utalt. Rilke halálának 20. évfordulóján tartott előadásában (*Wozu Dichter?* [1946]) Heidegger e költői nyelv lényegét többek között a „lehelet”-ben vagy „fuvallat”-ban („Hauch”) jelölte ki. Az Orfeusz-kötet első részének harmadik szonettje a következőképpen zárul: „In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch. / Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.” „Gesang”, „Hauch” és „Wind” Heidegger szerint egy olyan nyelven vagy nyelvből szólalnak meg, amely nem azonos az írott nyelvvel szembeállított, akusztikus értelemben hallható beszéddel (hiszen Heidegger e beszéd esetében is „Zug”-ról, „vonás”-ról beszél,<sup>18</sup> amelyet más írásaiban a hang és az írás oppozícióján túl vagy még ezt megelőzően helyez el.)<sup>19</sup> A „lehelet” performatív teljesítménye eszerint tehát nem abban áll, hogy átjárást teremt az ellentétek között, hanem abban, hogy önmagát és az ellentéteket is egy kimondhatatlan differenciába „vonja” vissza. Az orfikus ének közvetlenül nem tételez semmit. A vers hangzásának szét kell „törnie”, hogy az ének megszólalhasson,<sup>20</sup> a hang hallhatóságának vissza kell húzódnia vagy el kell tűnnie, hogy a vers által mondott (vagy ebben az esetben a vers „lélegzése”, „lehelete”) tulajdonképpeni értelemben hallhatóvá váljon.<sup>21</sup>

A performativitásnak az eddigiekhez képest más aspektusát elemzi Mark-Georg Dehrmann tanulmánya Rilke orfikus poétikája kapcsán. Elemzése az inspiráció lírai toposzában rejlő alapvető ellentmondásra koncentrál, amelyet a *Szonettek Orfeuszhoz*

15 Uo., 148.

16 Orfeusz versben való látens jelenlétéhez lásd még: Gerok-Reiter, *I. m.*, 52–53; König, *I. m.*, 146.

17 Groddeck, *I. m.*, 153.

18 „Singen ist gezogen vom Zug des Windes der unerhörten Mitte der Natur”. Martin Heidegger, *Wozu Dichter?* = Uő, *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt a. M., 2003, 269–320, itt: 318.

19 Martin Heidegger, *Das Wesen der Sprache* = Uő., *Unterwegs zur Sprache*, Klostermann, Frankfurt a. M., 1985, 147–204, pl.: 193; Martin Heidegger, *Der Weg zur Sprache* = Uő, *Unterwegs zur Sprache*, Klostermann, Frankfurt a. M., 1985, 227–258, pl.: 240, 244.

20 „Aber fragwürdig bleibt, wann wir so sind, daß unser Sein Gesang ist und zwar Gesang, dessen Singen nicht irgendwo umherklingt, sondern wahrhaft ein Singen ist, dessen Klingen sich nicht an ein endlich noch Erreichtes hängt, sondern das sich im Klang schon zerschlug, damit nur das Gesungene selber wese.” Heidegger, *Wozu Dichter?*, 317.

21 Szabó Csaba Heidegger Rilke-értelmezésének a határait is rámutatott a *Wie die Natur die Wesen überläßt...* című vers kapcsán: Szabó Csaba, *Rilkes Wagnis in Heideggers und de Mans Interpretation I*, Universitas de Carolo Eszterházy Nominatae, Germanistische Studien, XI, 2018, 129–142, itt lásd: 139–142.

látványos módon visz színre. Az isteni inspirációért való költői fohász ellentmondása Dehrmann szerint egyfajta kettős autoritásban rejlik: a költői beszéd autoritása vagy cselekvőképessége arra az isteni instanciára, autoritásra van ráutalva, amelyet megszólít, de amely csak ebben a tétélező megszólításban létesülhet egyáltalán. „A médiumnak először meg kell teremtenie azt az isteni autoritást, melynek a szavait közvetíti.”<sup>22</sup> A Rilke-sonetteknek tehát, melyek Dehrmann szerint a sikeres beszédaktus feltételeit viszik színre, a következő aporiákkal kell megküzdeniük: az autoritás eredete egyszerre rejlik a költői beszédben és rajta kívül [a megszólítottban]; az isteni instancia egyszerre függ és független az őt létrehozó és megszólító beszédétől, s ez az instancia egy olyan beszédben jön létre, amely viszont rajta keresztül jön létre, szólal meg, amennyiben tőle kapja autoritását. Egyszerűen szólva: a költői beszédnek egyszerre kell teremtő és közvetítő, performatív és konstatív funkciót ellátnia, melyek nem hozhatók egymással minden további nélkül összhangba. Emiatt beszél Dehrmann „kettős” autoritásról, vagy – az időbeli feszültséget hangsúlyozva – úgy is lehetne fogalmazni, hogy az autoritás sosincs jelen, el van halasztva vagy meg van osztva két, még nem vagy már nem jelenlevő instancia között. Ahogy Dehrmann a már idézett, harmadik szonett utolsó során kimutatja, az orfikus beszédaktus akkor mondható sikerültnek, ha az isteni figura és az én közötti differencia és ezzel az említett aporia is feloldódik a „szél”-ben, elrejtí magát ebben a totalizációban: „Végül az én behozza a kezdetben tétélezett, istenivel szembeni különbséget. Immár maga is rendelkezik annak az alaknak a tulajdonságaival, amelyről ő adott hírt. Itt újul meg az orfikus ének, éppen akkor, amikor az én önmagát és az istenit is felszámolja. Ami marad, az nem más, mint 'szél' [ein Wind].”<sup>23</sup> Így a kötet második részében az én az isteni autoritás helyébe lép, átveszi a funkcióit, amennyiben kiasztikus felcserélések által a szó prezenciájába lépteti, jeleníti meg a dolgokat. A második rész első szonettje „az ennek ezt a felhatalmazását mutatja be szuverén gesztusként. Egy kiazmus által a költői lélegzésben kapcsolja össze egymással az ént és a világot. Ez a lélegzés az utolsó sorban a »szavaim levelében/lapjában« [Blatt meiner Worte] manifesztálódik, mint maga a vers.”<sup>24</sup> Ebben a performatív, szuverén gesztusban alkotja meg magát és nyelvét az én anélkül, hogy egy másik instanciára volna ráutalva. Ez az önteremtő aktus Dehrmann elemzésében a kiazmus poétikai eljárásán alapul, melynek mesterségességét vagy megalkotottságát a magát természetesnek álcázó totalizáció feledtetni el. A második rész nyitószonettjére vonatkozóan ez azt jelentheti, hogy a performatív lélegzés, amely látszólag természetes cseremozgása által én és világ egységét hozza létre, valójában olyan művi lélegzésként működik, melyet a kiazmus retorikai alakzata lélegeztet, tart mozgásban. Ez újból felveti a lélegzés metaforikus és/vagy metonimikus konstitúciójának a kérdését. Mielőtt még ehhez a kérdéshez fordulnánk, addig a pontig kell követnünk a vers recepciótörténetét, ahol az értelmezések a legélesebben ágaznak el, hogy előkészítsük ezzel a metafora/metonímia-differencia értelmezését.

Bár Dehrmann nagyrészt és kimondatlanul Paul de Man Rilke-értelmezésének a logikáját követi, a „Lovas”-szonett értelmezésénél kimondottan elhatárolódik tőle. De

22 Mark-Georg Dehrmann, *Die widerständige Apostrophe. Göttliche Autorschaft in Rilkes Sonetten an Orpheus*, Zeitschrift für deutsche Philologie 127, 2008, 557–572, itt: 570.

23 Uo., 567.

24 Uo., 571.

Man szerint az első rész tizenegyedik szonettje a lovas csillagkép totalizáló alakzatának a dekonstrukcióját végzi el, és ennyiben azon Rilke-versek közé tartozik, amelyek felfedik saját nyelvi struktúrájukat. Az utolsó strófa a figura jelentését, amely totalizáló kiazmusok által jött létre, illúzióknak nyilvánítja, amennyiben csalóknak nevezi („die sternische Verbindung trügt”), és kiábrándult szavakkal zárul („Doch uns freue eine Weile nun, / der Figur zu glauben. Das genügt.”), melyek de Man szerint a többi vers szenvedélyes ígéreteivel szemben szinte „gúnyosan”<sup>25</sup> hatnak. A lélegzés-szonett recepciótörténetét tekintve nem meglepő, hogy de Man olvasata a Rilke-értelmezőknél (még azoknál is, akik de Manra afirmatíván hivatkoznak) legkésőbb ezen a ponton ellenállásba ütközik. Manfred Engel a szóban forgó szonett utolsó sorait úgy értelmezi, mint az esztétikai látszat nietschei igenlését,<sup>26</sup> Dehrmann szerint pedig „a vers énje éppen a hitre és ennek elegendőségére tett utalással foglal állást a nyelv elégségessége mellett.”<sup>27</sup>

De Man számára ugyanakkor nem a nyelv elégségessége vagy elégtelensége jelenti a fő kérdést, sokkal inkább forma és tartalom egy bizonyos viszonya, amely a rilkei poétikát kitünteti és megkülönbözteti romantikus elődjektől, és amelyet de Man elemzése egy pontján úgy jellemez, mint „tökéletes egymáshoz illesztést”, egy puzzle darabjainak a „hézagmentes összeillesztését”.<sup>28</sup> A kérdés tehát de Man számára az, hogyan állítják elő a versek a mondott hogyanjának és mirőljenek a látszólag tökéletes összeillesztését, illetve hogy milyen költői eljárásokon alapul a versek meggyőzőereje. Elemzése során emiatt főleg olyan verseket állít a középpontba, amelyek valamiképp reflektálnak erre az előállításra és a látszatot látszatként leplezik le. Egy valamelyest „önkényesen választott, de tipikus”<sup>29</sup> példa az *Am Rande der Nacht* című vers, amely különböző analógiákon és párhuzamokon keresztül a szubjektum belső dimenzióinak a külvilág dolgaival való azonosságát beszéli el. De Man számára ez a vers a metafora klasszikus példája, azaz egy belsőnek egy külső térre való átvitele hasonlóságon alapuló viszonyokon keresztül.<sup>30</sup> Ez a technika első pillantásra a romantika eljárására emlékeztet, amely ugyancsak szubjektum és objektum szintézisére törekszik. Ami a jelen kérdésfeltevésre tekintettel de Man elemzéséből kiemelendő, az az, hogy a rilkei poétika a romantikus eljárással ellentétben egy fordított szituációból, negatív egységből vagy ürességből indul ki, és ez az, ami lehetővé teszi a cserék játékát. A lírai szubjektum Rilkenél eszerint már mindig is kívül van önmagán, kint, és nem bent található, szétszórva a külvilág dolgaiban, amelyek szintén üresek és nem rendelkeznek önidentitással, amennyiben úgy működnek, mint a nem önazonos szubjektum tartalmazói vagy hordozói. Rilke költészetének meghatározó alakzata a kiazmus, állapítja meg de Man, amely nem önelsajátításhoz vagy egyesüléshez, hanem identitásvesztéshez, illetve a „zűrzavar és szétszórtság”<sup>31</sup> állapotához vezet.

25 Paul de Man, *Allegories of Reading*, Yale UP, New Haven/London, 1979, 20–56, itt: 54.

26 Engel, *l. m.*, 413.

27 Dehrmann, *l. m.*, 572.

28 de Man, *l. m.*, 38.

29 *Uo.*, 33.

30 *Uo.*, 35.

31 *Uo.*, 36–38.

### III. A lélegzés teljes felcserélése

Mindez a lélegzés-szonettben is megfigyelhető, amelyet viszont de Man nem elemez. Min alapul tehát a lélegzés cselekvőereje, és hogyan állítja elő forma és tartalom tökéletes illeszkedésének a benyomását? A láthatatlan versként megszólított lélegzés és a megszólító szonett viszonya első pillantásra köszönetmondásként artikulálódik. Az én a lélegzésnek és a lélegzésért mond köszönetet, eseményszerű létéért („in dem ich mich rhythmisch ereigne”), valamint saját „ellensúly”-áért. Esemény- vagy hullámszerű, folyamatos és fokozatos („allmählich”) létrejöttét a lélegzés ritmusának, a ki- és beáramló levegő cseréjének köszönheti, azaz a hang artikulációjának, amelyet a kiáradó levegő hordoz és terjeszt a világban. Köszönet, lélegzés, a hangomért és a levegőért, amely – mint a szél („manche Winde / sind wie mein Sohn”) – a szavaimat hordozza. Innen nézve a szonett csereaktusként prezentálja magát, amennyiben az én az inspirációért, ihletért, vagy pedig szó szerint a levegő beáramlásáért vagy beleheléséért, ennek ritmusáért mond köszönetet a lélegzésnek. A Dehrmann által kettős autoritásnak nevezett problematika és az inspiráció költői gondolatának ellentmondásai ebben a szonettben is kimutathatók. Itt is megállapítható lenne, hogy a szonett egy lehetetlen esemény megtörténtét mutatja be, amennyiben ezen esemény performatív feltételei még nincsenek adva, hanem a versnek kellene őket létrehozni. A köszönet kinyilvánítása és a szonett, illetve az én eseményszerű létének a megtörténte a lélegzés mint láthatatlan költemény hívásának, megidézésének a függvénye. A láthatónak és a láthatatlannak egyesülnie kell, hogy a költemény és a szonett, a megszólított és a megszólító megtörténhessen. A beszéd feltételei tehát paradox módon abban az eseményben jönnek létre, amely eseményben a beszédnek kellene megtörténnie. Az az esemény, isteni instancia vagy autoritás, amely Rilke verseiben megidéződik, de Man szerint nem más, mint a nyelv esztétikai, hangzó dimenziója feletti uralom, illetve forma és tartalom tökéletes összeillesztésének a költői mestersége,<sup>32</sup> melynek meggyőzőerejéről a szonett recepciótörténete is – bár inkább indirekt módon – tanúskodik.

A szonett utolsó sorának a kérdésével ugyanakkor egy tévedés gyanúja is felmerül. Azok a metaforikus átvitelek, amelyek az énnek és a szonettnek hangot és a természetes-ritmikus lét látszatát kölcsönözték, alaposabban szemügyre véve metonimiáknak bizonyulnak, amelyek nem rokonsági, hanem szomszédsági, térbeli és véletlenszerű viszonyokon alapulnak. Az a levegő vagy szél, illetve lehelet, amelyet a kiáramló levegő hoz létre, az én számára olyan, mintha a saját sarja, maga pedig a teremtője lenne („mintha fiam kísérne”), s az én ezért várhatja, hogy a teremtmény felismerje őt mint eredetét. A „mint” hasonlító szó megjelenése („wie ein Sohn”) is a felcserélés és tévedés gyanúját erősíti. Bár a szonett a lélegzést metaforikus értelemben idézi meg [mint láthatatlan verset, az ihlet vagy inspiráció forrását], az eszköz viszont, amellyel ezt végrehajtja, metonimikus, térbeli érintkezéseken alapul: a dicséret vagy köszönet a levegő maradéktalan és határtalan átváltozókétségének és ebből fakadó kötetlenségének, függetlenségének szól; a vele érintkező helyek

---

32 Uo., 31.

és terek teljességgel felcserélhetők, helyettesíthetők. Az én, aki a légzés többszörös megszólítása által azonosul vele [a légzéssel mint verssel, ellensúllyal, hullámmal, tengerrel és térnyeréssel], az utolsó két versszakban maga is mint légzés szólal meg, amely a levegőn keresztül a tér helyeit sajátítja el [„Wieviele von diesen Stellen der Räume waren schon / innen in mir“]. Az utolsó versszakban a levegő megszólítása ezzel szemben már nem a megszólítottal való azonosuláshoz vezet, amennyiben épp az újrafelismerés lehetőségét vonja kétségbe [„Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst meiniger Orte?“]. Ez a kérdés a lélegzés produktivitását és az én genealógiáját is más fénybe állítja, hiszen azt implikálja, hogy az én saját léte [„eigne Sein“] már a leírt hullámmozgást, folyamatot vagy eseményszerű keletkezést megelőzően is szét volt szórva a dolgokban. Vagy éppen az én szavai és hangjai azok [„ich“, „in“, „ein“, „mein“, „eigen“], amelyek szét vannak szórva a vers különböző helyein, illetve szavaiban. Az egyediségnek és a bensőségességnek ezek a szavai úgy viselkednek, mint a levegő, amely különböző tereken és helyeken [„Räume“, „Stellen“, „Orte“] bukkan föl, ezek között cirkulál. A lélegzett levegő eme üressége teszi lehetővé az én számára, hogy bensővé tegye a tér helyeit; ezek a helyek, az én egykori helyei [„einst meiniger Orte“] viszont megint csak a levegő ürességét töltik ki. Tartalmazó és tartalmazott, kint és bent, én és te, valamint *tartalom* és *forma* így nem különböztethetők meg, illetve felcserélhetők egymással.

A lélegzés Rilke más verseiben is metonimikus összefüggésekben jelenik meg. Az *Ő Lacrimosa* [1925] címűben üresség és teljesség, valamint fa és levegő a lélegzetvételben cserélődnek fel [„Nichts als ein Atemzug ist das Leere, und jenes / grüne Gefülltsein der schönen / Bäume: ein Atemzug!“<sup>33</sup>], s ezáltal áll elő a metaforikus azonosítás benyomása. A metonimikus eltolódás logikáját követve magyarázatra lelhetnek azok az első látásra szokatlan képzettársítások is, melyekben a lélegzés a tér megsokszorozásához vagy kitágításához, üres térként pedig tartalmazó és tartalmazott felcserélődéseihez járul hozzá. A kötet utolsó szonettjében a belső tér kitágulása a lélegzetvételben a külső, messzi terek gyarapodásával kerül érintkezésbe és helyettesítődik vele: „Stiller Freund der vielen Fernen, fühle, / wie dein Atem noch den Raum vermehrt.“ [Sonette an Orpheus, II.29].<sup>34</sup> A lélegzés ilyen metonimikus topológiájára a *Duinói elégiákban* is több példa akad. Az első elégia egy helyen az ürességnek a belélegzett terekhez való odadobására szólít fel [„Wirf aus den Armen die Leere / zu den Räumen hinzu, die wir atmen“<sup>35</sup>], melynek során a szubjektum belső tereinek a kitágulása szintén metonimikus viszonyokon keresztül történik. A külső és a belső tereket és karokat [„Arme“] egyaránt üresség [vagy éppen szegénység, a szegények – „Armen“] tölti ki, tartalmazó és tartalmazott, valamint belső és külső ebből a szempontból felcserélhető egymással. A lélegzés felcseréli a tereket [„Und atmet doch den Raum, / in dem die Sterne gehen.“<sup>36</sup>] és kifordítja, külsővé teszi a belsőt [„ach wir / atmen uns aus und dahin“].<sup>37</sup> A lélegzés üressége vagy „semmije” ugyanakkor nem válik a helyettesítések középpontjává, amennyiben maga is kicserélhető [„Immer ist

33 Rilke, *l. m.*, 391.

34 *Uo.*, 272.

35 *Uo.*, 201.

36 *Uo.*, 50.

37 *Uo.*, 205.

es Welt / und niemals Nirgends ohne Nicht: das Reine, / Unüberwachte, das man atmet und / unendlich weiß und nicht begehrt.”].<sup>38</sup>

A lélegzés-szonett értelem- és térnyerése ugyanígy egy teljes ürességen, kicserélhetőségen alapul, amely azért teljes, mert önkényes, azaz semmilyen jelentésnek vagy szimbolikus értelemnek nem rendelhető alá. A lélegzés azért működhet a teljes kicserélhetőség figurájaként, mert maga is kicserélhető, üres és ellenáll az értelemtulajdonítás műveleteinek. A lélegzés figurája ebből a szempontból rokon az *Új versek* kötet motívumaival, amelyeket de Man szerint hasonló struktúra jellemez, amennyiben valamilyen üresség alkotja őket, és ezáltal lehetővé teszik a legalapvetőbb tulajdonságaik cseréjét (mint például a tükörkép, a torzó vagy a hegedű üres belseje). Ez a csere pedig de Man szerint rendszerint totalizációhoz, a negativitás ígéletbe fordításához vezet, mely ígélet annál meggyőzőbb, minél lehetetlenebbnek tűnik.<sup>39</sup>

Ha tehát a lélegzés-szonett esetében vers és lélegzés, lélegzés és nyelv, valamint a metaforikus és metonimikus viszonyok folytonosságából indulunk ki, akkor kézenfekvőnek tűnhet a lélegzést a nyelv performativitásának vagy az orfikus átváltozásnak a kitüntetett figurájaként kezelni, és pontosan ezzel a lehetőséggel csábít a szonett. A szonett metonimikus szerveződésére koncentrálna viszont ezzel ellentétes következtetésre juthatunk: a második rész nyitószonettjének a kitüntetett státusza éppen abból adódik, hogy kérdőre vonja a lélegzés által inspirált költői beszéd tiszta performativitását, vagy de Mannal fogalmazva: egyszerre kínálja fel és vonja vissza az erre vonatkozó ígéletet.<sup>40</sup>

#### IV. „Blatt meiner Worte”

Bár a vers egyik értelmezője sem mulasztotta el megállapítani a záró kifejezés többértelműségét (a „Blatt” szó egyaránt jelenthet levelet és lapot, papír- vagy kártyalapot is), ennek eddig mégsem tulajdonítottak különösebb jelentőséget a performativitás értelmezésére nézve. A „Blatt meiner Worte” („szavaim levele/lapja”) metaforikus és metonimikus értelmezési lehetőségei a recepcióban ugyanúgy nem zárják ki egymást, mint a lélegzés rokonságon és szomszédságon alapuló viszonyai. A kifejezés eszerint egyszerre vehető metaforikus és metonimikus értelemben, ugyanakkor ebben az esetben is rendre a metaforikus értelmezés (a levél) irányába billen a mérleg, amelyet a kötet intertextuális kapcsolatai is támogathatnak: a fa a szonettek egyik visszatérő metaforája. Mörchen a zárósort a lélegzés metaforikus láthatóvá válásaként értelmezi: „a felemelkedő lélegzet-oszlop mint simán és kereken felszökellő törzs, zöldellő lomb válik láthatóvá: ez pedig nem más, mint a »magas fa a fülben« az első rész nyitószonettjében, amely itt persze már csak utalásként, alakként jelenik meg.”<sup>41</sup> Anette

38 Uo., 224.

39 de Man, *I. m.*, 40–44.

40 Uo., 55.

41 Mörchen, *I. m.*, 216. A kifejezés Mörchen szerint a „hangvarázssal” is magyarázható: „A 'Blatt' [a 'Laub' vagy 'Krone' helyett], hangvarázsát a 'glatt' szóval együttesen kifejtve, az elillanót látszik kifejezni: nem más, mint rövid életű és elillanó levél – de ugyanakkor felkelti az írott levél képzetét is, amely megőrzi a vers szavait. A zárósort így visszavezet a szonett kezdetéhez.” Uo.

Gerok-Reiter szerint az utolsó versszakban „a levegő- és fametonímiák egymáshoz való közeledése az azonosságig vezet”, s ezáltal párhuzam jön létre a fa és a lélegzés formaadó mozgása között: „Ahogy a fa felemelkedésének a kéreg, a gömbölyűség és a levél ad formát, úgy teszi lehetővé az individuális lélegzet a »feléneklést« a nyelv képeiben.”<sup>42</sup> Az utolsó versszakhoz fűzött kommentárok olyan kifejezései, mint a „légírás”, „levegőből álló írás utópiája”<sup>43</sup> vagy az „íráskritika”<sup>44</sup> szintén teleologikus folyamatot implikálnak, és feloldják a metafora és a metonímia közötti feszültséget, amennyiben az írás metonimián, esetleges, szomszédsági kapcsolatokon alapuló elvét egy metaforikus, hasonlóságon alapuló egységben oldják föl. Christoph König és Wolfram Groddeck a metaforikus sor utolsó, némiképp váratlan elemét metonimikus szövegkapcsolatok által magyarázzák, pontosabban Ovidius-féle *Átváltozások* egyes szöveghelyeinek bevonásával,<sup>45</sup> illetve mitologikus kapcsolatokkal, mint Daphne babérfává és babérlevéllel változásával, amelyet a szonett az utolsó sorban úgymond szó szerint vesz.<sup>46</sup> Kathy Zarnegin egy ezzel ellentétes irányt látszik követni, amennyiben értelmezésében a „metaforák dekonstrukciója”-ról beszél: „A 'kéreg' és 'levél/lap' szavak bár a *Szonettek Orfeuszhoz* egyik leggyakoribb metaforáját, a fát idézik fel, de csak azért, hogy ezt a vers rögtön mint 'szavakat' leplezze le.”<sup>47</sup> A záró sor „írásmetaforikája” eszerint egy alapvető ellentmondást tár fel a szonett mint hangvers („Klanggedicht”) létmódjában: bár a szonettek saját fonocentrikus létmódjukat deklarálják, végső soron szavakból és betűkből állnak, és így az írásra vannak ráutalva [erre emlékeztet a kötet alcíme is: „Wera Ouckama Knoop síremléke”]. Ez pedig többek között a hangvers „efemer karakterére”<sup>48</sup> emlékeztethet.

Ennek a hang és írás közötti feszültségnek a dichotómiájuk megjelenésén túl további következményei is lehetnek a szonett értelmezésére nézve. Ha ugyanis a metonimikus szerveződéséből indulunk ki, amelyet a szöveg önprezentációja is támogat, akkor az utolsó versszakban, a metonimikus eltolódások sorában akár a papír előállításának, illetve a papírra való írásnak és a róla való leolvasásnak a folyamata is felismerhető lenne. Ez a lehetőség nem számolná fel az értelmezés metafo-

42 Gerok-Reiter, *I. m.*, 40.

43 Jana Schuster, „Umkehr der Räume”. *Rainer Maria Rilkes Poetik der Bewegung*, Rombach Wissenschaft, Freiburg/Berlin/Wien, 2011, 301.

44 „A ritmus mint az elsajátítás és erő kifejtés közötti mozgás felveti a szerzőség kérdését. Ez a kérdés az utolsó tercetben az írásosság metaforáiban fogalmazódik meg újra. 'Rundung und Blatt meiner Worte' az írásjeleket idézi meg a papíron, a szonett kontextusában pedig a platóni íráskritikát.” Röser, *I. m.*, 103.

45 Groddeck a „szelek”, („Winde”), a „kéreg” („Rinde”) és a „levél” („Blatt”) közötti metonimikus-intertextuális kapcsolatokra koncentrálnak, melyek mögött metaforikusan a „költészet fája” rejlik: „A poetológiai absztrakcióvá változtatott ovidiusi Daphne-jelenet metonimikus idézetei révén a megidézett fa mint az Apollónnak szentelt babérfa válik láthatóvá, mint a költészet fája. A szonettekben ez a fa is 'láthatatlan', mint 'magas fa a fülben', ahogy a ciklus első szonettje nevezi [1, 2].” Groddeck, *I. m.*, 157.

46 „Daphne elbeszélése által, melyben Daphne Apolló elől menekülve babérfává változik, [...] ezáltal az immár teljesen magáévá tett orfikus-irodalomtörténeti 'levegőn' keresztül manifesztálódnak a költő szavai. Ezt a folyamatot is újra lebontja a vers: a kéreg [ez lenne a kiinduló állapot] kerekessé válik [a forma által] és végül – Daphne babérlevelét véve szó szerint – papírlappá.” König, *I. m.*, 152.

47 Zarnegin, *I. m.*, 235.

48 *Uo.*, 236.

rikus összefüggéseit (hiszen ez a szöveg olvashatóságának a feltétele), hanem csak a hierarchiát fordítaná meg – kísérleti jelleggel – metafora és metonímia között. A lap vagy papírlap, amely bizonyos szempontból hasonlóságot mutathat a fa sima kérgével is, fából készül. A fa sima kérge és a fa- vagy papírlapok lehetnek íráshordozók, írással, kerek írásjelekkel vagy a kézírás kerekítéseivel („Rundungen”) láthatók el, illetve szét is téphetők [a német „Rinde”, „kéreg” szó eredeti jelentése „tépés”, „széttépés”, „reißen”, „zerreißen”<sup>49</sup>]. A fa és a papírlap, a papírlap és a szavak, a szavak és a betűk, valamint a szonett és a szavak között metonimikus a kapcsolat, és az egyes elemek metaforikus értelemhorizontja felett mindenekelőtt ezek helye, elhelyezkedése dönt a szövegben és a kötetben. Ebből a nézőpontból az én szavainak a papíron való elhelyezése, szétszórása vagy szétszórása az, ami az ének jelentést kölcsönöz. Ha a szonett a [lélegzet-]vers írásosságát, *láthatatlan*, mert immateriális materialitását szólítja meg, akkor a kettő egyesülése az én feloszlásához és szétszórásához kellene hogy vezessen, és többek között ez az, ami történik a versben.

Ha a záró szakasz a lélegzet-vers performativitását viszi színre, akkor ez a színrevitel nemcsak az ellentétek [látható és láthatatlan, metafora és metonímia, külső és belső stb.] egyesülésében, hanem ezek szétválasztásában is történik. A „Blatt” szó és a birtokos eset kétértelműsége a tételező aktus eredetét is megosztja, miáltal nem dönthető el, hogy melyik esetben nevezhető sikerültnek a tételezés, illetve hogy a papír/levél (metonimikusan) a szavak olvashatóságának a feltétele és ennyiben megelőzi a szavakat, vagy pedig [metaforikus értelemben] csak a szavakban, a szavak által keletkezik vagy „hajt ki”. Vagy a papír/levél tartalmazza, hordozza a szavakat, vagy a szavak azok, amelyek leveleket/lapokat „hajtanak”. Ez utóbbi eset is érthető szó szerint és metaforikusan is: a levél fogalma, ahogy Nietzsche *A nem-morálisán fölfogott igazságról és hazugságról* című tanulmányában kifejti,<sup>50</sup> a levél egyedi metaforáinak az általánosításával keletkezik. A „szavaim lapja/levele” metaforikus értelme szintén magával von egy szó szerint is: a szavak szavakat „hajtanak” vagy teremnek, amennyiben a szavak csak más szavakból eredhetnek.

Az utolsó sorok értelmezési nehézségeire egy szomszédos szöveghely, illetve ennek széttartó interpretációi is rávilágíthatnak. A szavak tehát akkor hozhatnak leveleket, ha a levelek mint szavak keletkeznek vagy fordítva: ha a szavak is úgy keletkeznek, mint a levelek vagy a virágok. Hölderlin *Brod und Wein* című versében is ez a megnevezés feltétele: a megnevezéshez vagy néven nevezéshez a szavaknak mint virágoknak *kell* keletkezniük („nun aber nennt er sein Liebstes, / Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen entstehn”), mely feltételnek tehát a „szavaim lapja/levele” metaforikus értelmezésének az esetében is teljesülnie kell. Erről a Hölderlin-versorról is elmondható, hogy a nyelv performativitásának a különböző elgondolásait inspirálta. Heidegger a nyelv lényegéről tartott előadásában egy helyen Gottfried Benn modern líráról tartott előadására hivatkozik, melyben Benn a „mint” hasonlító

49 Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* [17. kiadás, 1883], Walter De Gruyter, Berlin, 1957, 601.

50 Friedrich Nietzsche, *A nem-morálisán fölfogott igazságról és hazugságról*, ford. Tatár Sándor, Athenaeum 1992/3., 3–15.

szó modern versben való megjelenését pusztán „segédkonstrukciónak” tartja,<sup>51</sup> és a költészet performatív erejének a csorbítását látja benne [„Dies Wie ist immer ein Bruch in der Vision, es holt heran, es vergleicht, es ist keine Primäre Setzung...”<sup>52</sup>]. Benn számára Rilke az, akinek sikerült a modern költészetnek ezt a csapdáját elkerülnie [„Aber auch hier muß ich einfügen, es gibt großartige Gedichte mit WIE. Rilke war ein großer WIE-Dichter”<sup>53</sup>]. Heidegger számára pedig Hölderlin az, akinél a nyelv lényege úgy ad hírt magáról, mint „monda” vagy mint egyfajta mozgató vagy úttörő erő.<sup>54</sup> Bár Benn a Heidegger által idézett helyen nem említi Hölderlint, Heidegger mégis ezt a szöveghelyet használja arra, hogy a metaforának ezt a „metafizikus” felfogását a hölderlini hasonlat performatív erejével állítsa szembe: a „szavak mint virágok” hasonlat eszerint a legkevésbé sincs híján az eredeti nyelvi tételező erőnek, amennyiben ez a hasonlat nem tesz mást, mint „a saját kezdetéből hozza létre a szót”.<sup>55</sup> Ezt a hölderlini hasonlatot egy korai írásában Paul de Man is elemzi röviden, hogy a metafora romantikus konstrukcióját világítsa meg vele. A keletkezés folyamatáról szólva a „szavak” nem-jelölő, hanem tételező természetét emeli ki, és azt állapítja meg, hogy itt nem két entitás összehasonlításáról vagy azonosításáról van szó [szavak = virágok], hanem az eredetük szinte észrevétlen különbségéről, amely abból adódik, hogy a szavak számára a keletkezés természeti folyamata hozzáférhetetlen marad.<sup>56</sup> Ami számunkra ebből lényeges: ha ezekben a Hölderlin-interpretációkban felfedezhető egy közös nevező, akkor ez nem valamiféle metaforikus egyesülésben vagy átjárás megteremtésében, hanem egy differencia feltárulásában áll.

Még mielőtt a levél/lap és a szavak a lélegzés-szonettben egyesülhetnének, két félre vagy oldalra oszlanak szét: minden szónak van egy materiális és egy immateriális oldala; a lapoknak vagy leveleknek továbbá nemcsak két oldaluk van, hanem maga a „Blatt” szónak is legalább két jelentése van (falevél és papír- vagy kártyalap), melyeknek az egymáshoz való viszonya úgyszólván a nyelvtörténet mélyébe vész. Talán nem véletlen, hogy a lap/levél („Blatt”) gyakran a katakrézisnek vagy képzavarnak, tulajdonképpen az azonosíthatatlan metaforának vagy a metafora azonosíthatatlanságának a példája. A „Blatt” 1900 körül több szerzőnél (például Nietzsche-nél,<sup>57</sup> Fritz Mauthner-nél<sup>58</sup> és Saussure-nél<sup>59</sup>) is kitüntetett helyen, mint a szavak keletkezésének vagy

51 Gottfried Benn, *Probleme der Lyrik* = Uő, *Gesammelte Werke 4., Reden und Vorträge*, Limes, Wiesbaden, 1968, 1058–1096, itt: 1068.

52 Heidegger, *Das Wesen der Sprache*, 207.

53 Benn, *l. m.*, 1068.

54 „Es muß Ihnen überlassen bleiben, im Zusammenhang mit dem, was die drei Vorträge versuchen, selber diesen Versen nachzusinnen, um eines Tages zu erblicken, inwiefern hier das Wesen der Sprache als die Sage, als das alles Bewëgende sich ankündigt”. Heidegger, *Das Wesen der Sprache*, 206.

55 „Worte wie Blumen’, das ist ‚kein Bruch in der Vision’, sondern das Erwachen des weitesten Blickes; hier wird nichts ‚herangeholt’, sondern das Wort zurückgeborgten in seine Wesensherkunft. Hier fehlt nicht die ‚primäre Setzung’, denn hier ist Hervorbringen des Wortes aus seinem Anfang”. Uő., 207.

56 Paul de Man, *Intentional Structure of the Romantic Image* = Uő, *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia UP, New York, 1984, 1–18.

57 Vö. pl.: Nietzsche, *l. m.*

58 Vö. pl.: Fritz Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache II*, J. G. Cotta’sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart/Berlin, 1912, 465.

59 Vö. pl.: Ferdinand de Saussure, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. Lőrinczy Éva, Corvina, Budapest, 1997, 133.

a nyelv működésének a metaforája jelenik meg, mely esetekben ugyanakkor megint csak nehéz eldönteni, hogy a szó kétértelműsége a nyelv eredendően metaforikus (Nietzsche, Mauthner) vagy inkább önkényes (Saussure) természetéről tanúskodik.

#### V. „Blatt im Wenden”

Rilke egy 1925-ös verse a „Blatt”-nak, a lapok/levelek oldalainak a kettéválását és a két oldal egymásba- vagy átfordulását, valamint a hozzájuk kötődő szófordulatok felforgató erejét szintén a lélegzés összefüggésében mutatja fel:

Jetzt wär es Zeit, daß Götter träten aus  
bewohnten Dingen...  
Und daß sie jede Wand in meinem Haus  
umschlugen. Neue Seite. Nur der Wind,  
den solches Blatt im Wenden würfe, reichte hin,  
die Luft, wie eine Scholle, umzuschaukeln:  
ein neues Atemfeld. Oh Götter, Götter!  
Ihr Oftgekommenen, Schläfer in den Dingen,  
die heiter aufstehn, die sich an den Brunnen,  
die wir vermuten, Hals und Antlitz waschen  
und die ihr Ausgeruhtheit leicht hinzutun  
zu dem, was voll scheint, unserm vollen Leben.  
Noch einmal sei es euer Morgen, Götter.  
Wir wiederholen. Ihr allein seid Ursprung.  
Die Welt steht auf mit euch, und Anfang glänzt  
an allen Bruchstellen unseres Misslingens...<sup>60</sup>

Az istenek megjelenésének a feltétele a versben bizonyos fordulatokhoz (pl. egy ház, fal, könyv vagy légrög [Luftscholle] oldalainak a fordulataihoz, át- vagy felfordulásához) kötött, mely fordulatok szintén fordulatokban, a beszéd fordulataiban vagy olyan szólásokban, szófordulatokban történnek, mint „lapozni egy könyv oldalait” („die Seiten eines Buches umschlagen”), „lapozni egy lapot/levelet” („ein Blatt wenden”), „megváltozik a helyzet” („das Blatt wendet sich”), „megfordul a szél” („der Wind dreht sich”), „fordul a szerencse” („das Glück wendet sich”). Hogy a „Blatt” esetében papírlap, kártyalap vagy levél megfordulásáról van-e szó, itt is meghatározatlan marad.<sup>61</sup> A versben elsősorban nem is a szerencse vagy a természet, az időjárás, hanem maga az – ezektől ugyanakkor elhatárolhatatlan – idő, pontosabban a jelen vagy a „most”

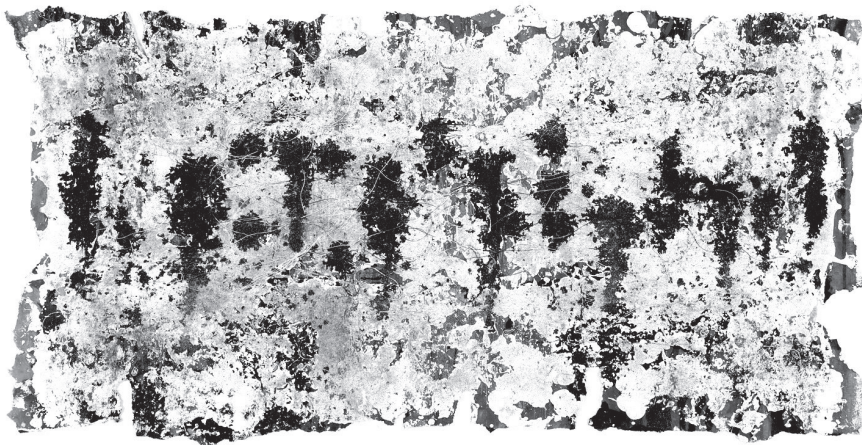
60 Rilke, *l. m.*, 394.

61 A „das Blatt/das Blättchen hat sich gewendet” („fordult a kocka”, szó szerint: „fordult a lap/levél/kártya”) szóolás eredete tisztázatlan, illetve erről több hipotézis is létezik: egyaránt származhat a kártyajáték során a szerencse megváltozásának és egy olyan természeti változásnak a megfigyeléséből is, melynek során az ezüst nyárfák levele Szent János napjának környékén el- vagy oldalra fordul. Vö.: Dudenredaktion, „Blatt” = *Duden in zwölf Bänden. Bd. 11. Redewendungen*, Dudenverlag, Berlin/Mannheim/Zürich, 2013, 118–119.

pillanata („Jetzt wär es Zeit”) vagy fordulata az, ami megmozgatja a falakat, oldalakat és a szelet, illetve a dolgok új oldalát mutatja meg, új „lélegzetmező”-t („Atemfeld”) tár, fordít fel. A lap/levél oldalai, illetve a „Blatt” két értelme közé – ahogy egy másik német szólás mondja – papírlap sem fér („passt kein Blatt Papier”), azaz összetartanak, összetartoznak, elválaszthatatlanok. Mégis a lap/levél oldalainak a különbsége és át- vagy megfordulása, fordulata az, ami a szemantikai viszonyok vagy a jelentésmezők hirtelen megváltozását, feltárulását, egymásba való átcsapását és ezáltal a versben szereplő szél és levegő materializálódását okozza. Egy *ilyen* lapot („solches Blatt”) viszont nem a szél fordít meg vagy fúj el, hanem *fordítva*: a lap/levél fordulata („Blatt im Wenden”) fordítja vagy veti el a szelet *mint kockát*, a lap megfordul és ezáltal megfordul a szél is. A „csak” („nur”) szó is kétértelmű a versben: *csak egy ilyen* lap szele vagy már *csak egy* kis szél is elegendő lenne ahhoz, hogy a levegőt, „mint rögöt” („Scholle”), akárcsak egy *földrögöt*, megmozgassa, szó szerint szellé vagy átvitt értelemben földdé változtassa, átvigye vagy „átlapátolja” („umschaukeln”) egyik oldalról, értelem- vagy lélegzetmezőről a másikra. E történések performativitására nézve fontos lenne a kérdés, mégsem lehet megválaszolni, hogy az egymást kiváltó vagy követő fordulatok a megidézett istenek előlépésének az egyetlen, kizárólagos feltételei [csak *egy ilyen* vagy ez a lap, ez a szél, ez a fordulat stb. tudja őket előidézni a lakott, ismerős dolgokból], vagy pedig a dolgokban alvó istenek rejtett „pihentsége” az, ami váratlan többletként vagy észrevétlen maradékként adódik hozzá a teljesnek látszó élethez, és ez az észrevétlen esemény az, ami a fordulatot kiváltja. De talán éppen ez az eldönthetelenség, illetve a „Blatt” immateriális materialitásának az észrevétlen és váratlan fordulata az, ami a lakott és otthonos dolgok másik oldalát tárja fel, a szelet kockaként, a levegőt földrögként, a lélegzetet pedig mezőként engedi megmutatkozni. Bár a kocka és a föld a szokatlan, épphogy nem otthonos, ismerős szófordulatokban kimondatlanok maradnak, mégis bizonyos anyagiságot kölcsönöznek a levegőnek és a szélnek. A vers [szó]fordulataiban anyag és értelem, ismerős és ismeretlen ellentétei fordulnak meg, és ezektől a fordulatoktól függ az, hogy a lap, a házfal vagy a kocka épp melyik oldalát mutatja. A „lélegzetmező” egyszerre szellemi és anyagi megművelése új lapot, oldalt vagy értelmet nyithat meg, a sajátban, az otthon otthonosságában pedig az eddig ismeretlen istenit mutathatja meg („Jetzt wär es Zeit, daß Götter träten aus / bewohnten Dingen...”). Az istenek a „gyakranérkezők” („Oftgekommenen”), akik ismételten vannak, ugyanakkor még nincsenek itt, és akiket ismételten, még egyszer és még egyszer kell hívni. Eredetük saját kezdetükként érkezik, a megmutatkozásuk, eljövételük vagy felébredésük ideje („most lenne itt az ideje”) az a pillanat, amelyben a dolgok és a világ új oldalukat mutatják, átváltoznak. Az idő, a napok, a dolgok és a lapok fordulatainak egy másik fordulatot, az átváltozás eseményét kellene kiváltaniuk. Az egyik fordulat anyagivá, láthatóvá változtatja az anyagtalant vagy láthatatlant [a szelet, levegőt és lélegzetet], a másik, ezzel kölcsönös függésben lévő fordulatnak pedig a földi, ismerős, otthonos dolgokban kellene feltárnia a szellemit vagy istenit.

A nyelv performativitásának, illetve az átváltozás feltételeinek a színrevitele ennek a versnek a kiasztikus és elliptikus szerkezeteiben is felfedezhető, sőt, e feltételek aporetikussága és az ehhez köthető nyelvi események lehetetlen lehetőségére itt még

egyértelműbben, hiszen még kétértelműbb vagy kockázatosabb módon lép elő.<sup>62</sup> Az utolsó sorok itt is kettős megvilágításba helyezik a versbeszéd performativitásának a feltételeit, illetve az isteninek és a szelleminek a beszédben való megidézését. Ha az isteni eredet a kudarcunk törésvonalain mutatkozik meg, akkor az istenek sikeres megidézésének a feltétele a megidézés ismételt sikerületlensége, azaz végső soron nem lehet tudni, hogy a felkelésre vagy ébredésre szólító hívás sikeres volt-e vagy sem. A kudarc szükségszerűsége talán éppen abban áll, hogy az istenek megidézésének a beszédaktusa csak ismétlés lehet, és ezért képtelen elérni azt az eseményt, a „most” egyediségét, amelyet megszólít. Hiszen az emberi nyelv, a „mi” nyelvünk csak ismételni tud, szemben az istenek „egyedüli” eredetével vagy az eredet egyediségével. Mi csak ismétlünk, vagy azt ismételjük újra és újra, hogy „egyedül ti vagytok az eredet”: „Wir wiederholen. Ihr allein seid Ursprung”. A kudarc elkerülhetetlensége ugyanakkor nem a siker lehetetlenségét jelenti, a hangnem nem kiábrándult vagy elégtikus. Mivel a kudarc vagy a „félresikerülés törésvonalai” [„Bruchstellen unseres Misslingens”) csak a kezdetet jelentik, ezért az istenek szeptet felforgató lapját/levelét [Blatt] és *írásuk* immateriális materialitását, azaz magát a verset újra és újra el és fel kell olvasni, meg kell ismételni, még akkor is, ha ez eleve kudarcra ítélt feladat.



62 Nyitott, eldönthetetlen vagy „kockázatos” kérdés marad ugyanis, hogy az átváltozás vagy fordulat megvalósul-e, lehetséges-e vagy sem. A nyelvi performativitás ilyen felfogása meglehetősen ritka Rilke recepciójában. Szabó Csaba már említett dolgozatában a rilkei „Wagnis”-ban, egyfajta bátor, merő kísérletben mutatja fel a Rilke által ígért nyelvi események kérdésességét vagy kockázatosságát. A *Wie die Natur die Wesen überläßt*.. című versben az ígért beváltásának a kockázata a „Hauch”, „lehelet” metaforikus/metonimikus értelmének és az ember és más létezők közötti minőségi/fokozati különbség kétértelműségének az összefüggésében merül fel. Szabó Csaba, *I. m.* Thomas Schestag az *Orpheus. Eurydike. Hermes* című versben a különféle fordulatok iterációját, megsokszorozódását és osztódását elemzi, melyeknek a végrehajtása vagy megtörténte szintén bizonytalan marad. Ennek során az egymást ismétlő, követő szemantikai és tropológiai fordulatok felismerhetősége is kérdésessé válik. A versben ismételt felbukkanó személyes névmás [„sie”), mely körül a vers forog, „fordulatok sorozatát váltja ki, melyek ismétlik és irányítják, elirányítják, megszakítják egymást anélkül, hogy bizonyossággal meg lehetne mondani, mely fordulat jár elől, mely fordulat melyik után következik, melyik a példakép és a képmás, melyik melyiket idézi.” Thomas Schestag, *versi- = Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke*, szerk. Wolfram Groddeck, Reclam, Stuttgart, 1999, 71–86, itt: 79.