

**OPPONENSI VÉLEMÉNY DR. SZENDI ZOLTÁN *WELTBILDPERSPEKTIVEN
UND TEXTSTRUKTUREN IN DER LYRIK RILKES (VILÁGKÉPI PERSPEKTÍVÁK ÉS
SZÖVEGSTRUKTÚRÁK RILKE LÍRÁJÁBAN)* CÍMŰ AKADÉMIAI DOKTORI
ÉRTEKEZÉSÉRŐL**

Aki figyelemmel kísérte Szendi Zoltán tudományos munkásságát, doktori művének bibliográfiáját áttekintve bizonyosan nem lepődik meg azon, hogy a harmadik részben, a szakirodalmi tételek jegyzékében maga a disszertáció írója kiemelkedően nagyszámú tanulmánnyal szerepel. Feltételezhető, hogy a *Weltbildperspektiven und Textstrukturen in der Lyrik Rilkes* című nagyszabású munka bármely avatott olvasóját is, aki Szendi Zoltánt a magyar és a nemzetközi germanisztika elismert képviselőjeként tartja számon és Rilke-kutatásainak eredményeiről már azok megszületésekor értesült, tisztelettel töltheti el az elkészült szintézis előzményeinek összképe, amely messze többet közöl pusztán mennyiségi információnál. Hiszen a publikációk folytonosságának, a szöveggörnyezetüket adó kiadványok szakmai rangjának és az ily módon konszenzussal hitelesített tudományos színvonalnak az ismerete vagy előfeltételezhetősége ellenére is képes újat közölni az a számszerű tény, hogy a szerző 2001-től kezdve, amikor (a bibliográfia tanúsága szerint) először jelent meg írása Rilkeről, 2022-ig harmincnál több tanulmányban tárgyalta Rilke költészetét, s közelebről – legfőképpen – e költészet középső korszakának olyan aspektusait, amelyek doktori művében is lényeges szerephez jutnak. Az új és egyben a kutatói teljesítményt kitüntető mozzanat, amelyet a nem Rilkére szakosodott, ezért bírálói pozíciójában is mindenekelőtt tanulásra kötelezett olvasónak kivált érdemes szem előtt tartania, nem más, mint a lírai művekkel és az értelmezéstörténet növekvő szöveggörnyezetével való foglalkozás ideje. A Szendi Zoltán disszertációjához, különösen annak számos műértelmező passzusához óhatatlanul az elemi megértés igényével is közelítő befogadó, aki a versek és utóéletük során keletkezett hatalmas magyarázó anyag feldolgozásától joggal remélheti Rilke újrafelfedezésének lehetőségét, elsősorban a műelemző szöveg és az általa megszólaltatott elsődleges alkotások párhuzamos olvasásának lassú, többnyire minuciózus figyelmet igénylő történéseiben szerezhet benyomást arról az időről és egyben arról a szellemi energiáról, amelyet a szerző az elmúlt több mint két évtizedben a műalkotásokban való elmélyülésre, az életmű belső összefüggéseinek feltárására és mindeközben a szakirodalom felvetéseivel, a recepciótörténetben kikristályosodott belátásokkal folytatott párbeszédre fordított.

Közhelyszerűsége ellenére is szükségesnek tartom megemlíteni az idő érzékelésének ezt a sajátos módját, amely monografikus művek alaposabb olvasásának kétségkívül gyakori velejárója. Ha ugyanis olyan vállalkozásról van szó, amely nem kis részben rendkívüli súlyú és tömörségű műalkotások sokaságának – bevallottan – teljességre törekvő megközelítését tűzi ki célul, akkor a vállalkozás értékelésének fontos kritériumává lép elő a válasz arra a kérdésre, hogy mennyire bizonyul termékenynek az értelmezések vezérfonalát követő újraolvasás folyamata. Egészen konkrétan: az opponens szakmai kötelessége átlényegül-e olyan részesedéssé az alkotások esztétikai tapasztalatában, amely valódi értelem-történéssé formálja a szövegmagyarázatok és rajtuk keresztül a magyarázott szövegek tanulmányozásának idejét. Amennyiben az elidőző művelet közelebb visz magukhoz a résztint sokat taglalt, résztint

kevesebb figyelmet kapott alkotásokhoz – amelyeknek a szakszerű interpretációja (a Rilke-kutatás szűkebb szakmai környezetén kívül mindenképpen) új ismeretek sokaságát kínálja fel, egyszersmind az elemző megállapítások nyomon követésének és verifikálásának, mérlegelésének és adott esetben a versek impulzusait követő vitatásának nem szűnő aktivitását igényli –, akkor ez az élmény egészében, az egyes felismerések artikulációját, az egyetértő és az eltérő olvasatok részletkérdéseit megelőzően vagy azok szilárd alapjaként, döntően befolyásolja a munka értékelését. Szendi Zoltán műértelmezéseiről szólva nehéz volna, ezért nem is törekszem eltekinteni a Rilke költészetével való újabb találkozás intenzív és bizonyára emlékezetes idejétől, amely a monográfia olvasásához kötődik.

A szerző magyar nyelvű *Tézisei* – amelyek hiteles összegzésként néhány részlet vonatkozásában talán joggal idézhetők a németül írt értekezés hasonló értelmű kitételeinek fordítása helyett – a kutatás alakulásáról számot adva kitérnek a poétikai vizsgálódás alapjául szolgáló művek kijelölésének kérdésére, valamint az elméleti problémák megalapozott felvetését és kidolgozását lehetővé tevő reprezentatív szövegmenyiség meghatározásának dilemmájára: „Jóllehet eredetileg Rilke lírájának minél teljesebb monografikus feldolgozását terveztem, épp a meglévő ilyen típusú tanulmányok mutatták, hogy a számszerű teljességigény aligha visz közelebb további feltárásokhoz” (*Tézisek* [= T] 3). Ugyanakkor a szerző a szakirodalomban általánosnak mondható „kétféle megközelítési eljárással” szemben – az egyik egy választott motívum vagy más értelmezési szempont végigkövetése és „a rilkei poézis esztétikai világképének” bemutatása a szövegtörzs egészén keresztül, a másik kevés kiválasztott mű szövegstruktúrájának lehető legteljesebb rekonstrukciója – mégis úgy törekszik egy ezektől eltérő metodika kidolgozására, hogy bár „szövegfeltáró- és értelmező” műveletei szintén a „kiválasztott lírai alkotások egészét” vizsgálják, egyúttal „paradigmatikus összefüggést” is tételeznek különböző, belső kapcsolódásaik folytán jól elkülöníthető csoportokba rendeződő művek között (T 2). Végeredményben tehát a különböző szempontok szerint elkülönített szövegcsoportok visszavezetnek a szignifikáns mennyiség szükségességéhez. Annak ellenére ugyanis, hogy az eredendően újat „nem a művek tematikájában, illetve motívumaiban kell keresnünk”, hanem abban a Rilke művészetének modernségét is szavatoló átértékelő gesztusban, amely a kulturális, történelmi és művészeti motívumok, képi észleletek, mitológiai és bibliai történetek hagyományos jelentésszerkezetét „merőben új megvilágításba” helyezi (uo.), maga a poétikai átformálás, kulturális minta és költészet alkotó találkozása sok változatban, különféle szempontok szerint megy végbe, ami a kategóriák és ezeken belül az összefüggéseikben vizsgálendő alkotások számát is óhatatlanul megnöveli. Vagyis az – alább még részletezendő – elméleti előfelteltevésekhez rendelt szövegpéldák együtt mégiscsak egyfajta enciklopédikus teljességet formálnak meg, ami az extenzív monografikus feldolgozást éppúgy kézenfekvővé teszi, mint a figyelembe vett szövegek körének korszakhatárokat is érvényesítő rögzítését.

Ezért ha elfogadható is a kutatás kiinduló hipotézise, amely szerint, „ellentétben a legtöbb életmű-értelmezéssel”, Rilke munkásságának szakaszokra bontásánál helytállóbb lehet folytonosságának és koherenciájának érzékelése és érvényesítése (T 1), következetesnek tűnik az az eljárás, amely – a feltételezett kontinuitást csupán néhány, a korai és az *Új versek* utáni korszakból vett verspéldával illusztrálva – végül mégis főként a Rilke innovatív poétikai kezdeményezéseit legegységesebben és legerőteljesebben megjelenítő középső korszakra összpontosít. A munka „legnagyobb részét” valóban az ehhez a „korszakhoz sorolt szövegek

elemzései foglalják el” (uo.). Azért érdemes az arány pontosabb megjelölésével is emlékeztetni arra, hogy ezen a rendkívül produktív alkotói perióduson belül a Szendi Zoltán által mélyrehatóan tárgyalt vagy lényeges összefüggésben említett, több mint száz versszöveg közül az *Új versek* első és második részéből vett művek mintegy a háromszorosát teszik ki *A képek könyvéből* idézett és elemzett verseknek, hogy még egyértelműbben tűnjék ki a disszertáció megítélésem szerint egyik elsődleges, talán legfontosabb irodalomtudományi hozadéka, illetve hozzájárulása Rilke jelenkori olvasásához és költészetének megelevenítéséhez: tudniillik az a hermeneutikai elszántság és figyelem, amely vállalja a konfrontációt a *Neue Gedichte* megannyi nevezetes, méltán remekműként számon tartott darabjával. Az anyag terjedelmére és súlyára tekintettel talán megengedhető itt a patetikusabb fogalmazás: vállalja a küzdelmet olyan Rilke-versek egész sorával, amelyeknek a klasszikus modernség kánonjában elfoglalt helyét, biztos pozícióját a recepció folytonossága tanúsítja. Nyilvánvaló, hogy amit Szendi Zoltán az *Új versek* talán legismertebb darabjáról, *A párdacról* ír – „a számtalan értelmezés ellenére mindmáig a középső korszak lírájának legnehezebben megfejthető szövegei közé tartozik” (magyarul in: *Filológiai Közöny* 2019/3, vö. bibliográfia, 368) –, ahhoz hasonló elmondható az 1907-ben és 1908-ban megjelent kétkötetes gyűjtemény jó néhány más verséről is, ha nem is minden esetben a megfejthetőség kérdésének hangsúlyával, hanem az esztétikai hatáselemek sűrűségét és a belőle származó vonzerőt vagy például a tökéletes forma hívását szem előtt tartva.

Nem kelt tehát hiányérzetet, hogy a teljes életmű poétikai koherenciájának igazolásával adós marad a monográfia, s így nem zárja ki azt a lehetőséget, hogy középső korszak lírájának visszautalásai a korábbi kötetekre (így *Az áhítat könyvére*), továbbá a *Duinói elégiák* és *Szonettek Orfeuszhoz* költészetét megelőlegező eljárásai legalább annyira köszönhetőek a jól elkülöníthető paradigmák bizonyos fokú egymásba ékelődésének, az eltérő korszakjellemezők közti részleges átfedéseknek, illetve egyidejűségének, mint a variációk mögött meghúzódó töretlen folytonosságnak. Nem nehéz egyetérteni azzal, amit a Rilke-líra vizualitásáról Hans Eichner megállapításával vitatkozva és saját kutatásának eredményére támaszkodva állít a szerző, hogy tudniillik a „vizuális látásmód” (*visuelle Sichtweise*, pontosabban talán: képi látásmód vagy vizuális megjelenítés) már egészen korán, Rilke prágai verseiben jelen van (19, lásd még uo. 62. láb.). Bizonyosnak tűnik azonban, hogy a tüzetes összevetés a költő képzőművészeti érdeklődésének állandósága ellenére a képalkotási módok szignifikáns fejlődését mutatná fel – a Rodin- és Cézanne-hatás túlhangsúlyozása nélkül is – például azokban a tárgyversekben, ahol a dolog látványának újjáalkotása szervesen épül össze a látvány kiváltotta élmény verbalizációjával és az ezekre adott reflexió fogalmiságával. A „hagyomány és modernség között elfoglalt köztes pozíciónak (*Zwischenstellung*)” a teljes életművet létrehívó „esztétikai stratégiák és retorikai struktúrák” (9, Kulcsár Szabó Ernőre hivatkozva, lásd uo. 8. láb.) lehetőleg valamennyi változatára és aspektusára kiterjedő leírása azonban Szendi Zoltán nagyívű munkájának tág kereteit is meghaladta volna. A válogatást ezért plauzibilis módon indokolja meg az *Előszónak* az a kijelentése, amely szerint „a lírai szituációk és szerepjátékok gazdagsága (...) kivált a középső korszak *Dinggedichtjeiben* minden értelmező számára valódi kihívást jelent, különösen ha e műveket a versgyűjtemények kontextusában próbálja elemezni” (6).

A 19. század költészeti hagyományán elvégzett átértelmező és átértékelő munka (az értekezésben visszatérő fogalmakkal: *Umdeutung* és *Umwertung*) – a rilkei modernség legfőbb

tanúbizonyossága (T 2) – olyan versalkotó műveletekben konkretizálódik, amelyek közül az értekezés a perspektivaképzést, az egyedi látószögnek köszönhetően új összefüggésbe rendeződő valóságalelemek váratlan konfigurációját tekinti a legáltalánosabbnak és a leglényegesebbnek, úgyszólván Rilke védjegyének. Ez áll a poétikai eljárások hierarchiájának csúcán, illetőleg ez adja azt a szemléleti és konstrukciós mintát, amely összes többi struktúramozzanatot egységbe foglalja. A *Perspektivierung* fogalmát (amelyet a szerző magyarul a 'perspektiválás', a 'perspektivitás' vagy egyszerűen a 'perspektíva' főnévvel ad vissza; vö. T 2, 4, 12) „ez a munka kettős jelentésében használja kulcsszóként: egyrészt, általánosságban, formaalkotó elvként (*Gestaltungsprinzip*) érti, amely a szövegvilágnak nem csupán a horizontját, hanem az azt lényegileg meghatározó felépítését is magába foglalja” (8). Másrészt az észlelés intencionált eljárásait és önkéntelen összetevőit egyaránt tartalmazó távlatnyitás mellett a perspektiválás másik jelentésében „a fókuszálás rokonértelműjeként fordul elő”; a versekben „a teremtő folyamat e kétféle aspektusa nem mindig választható szét” (uo.). Különbségeik azonban, a szövegvilágra jellemző sajátos távlat előrangjával együtt, azáltal mégis jól kitapinthatók, hogy az általánosabb perspektíva nem csupán az egyes művekben, hanem kontextuálisan épül fel.

Ebből a felismerésből fakad az a figyelem, amely a vizsgált költészeti periódusokon, illetve köteteken belül cikluskompozíciókra irányul (vö. T 8), és amely ezen belül minuciózusnak mondható osztályozó igénnyel számos variációt különböztet meg – mások mellett Manfred Engelnek arra az észrevételére utalva, hogy a ciklusképzés és/vagy ciklusképződés alapját képező szerialitás egyként lehet „produkcióesztétikai és műesztétikai” jellegű, illetve e kettő kombinációja (24). Ez a megkülönböztetés azáltal válik irányadóvá, hogy az előbbi ciklusfajta „költemények előzetesen vagy utólag megtervezett és megkomponált együttese” (S. Protassow, 24, 83. láb), amelynek legismertebb megvalósulásai Rilkenél analógiát teremtenek a korai költészet, jelesül a *Das Stundenbuch* és a kései alkotói korszak monumentális ciklusai között – más, a versbeszédet meghatározó jellemzőkkel, így az én mint „szövegsubjektum” középpontba állításával együtt (vö. 25), anélkül azonban, hogy e hasonlóságok ellentételeznék az erőteljes fejlődésüket kirajzoló poétikai és szemléleti differenciákat. Ellenben a nem kifejezetten versciklusként megalkotott, de rokonítható szövegekben az ismétlődő és összehasonlítható formulák, kompozíciós jellemzők és más összetevők a befogadói figyelemmozgástól és érdekeltségtől függően számtalan lehetőséget adnak ciklikusságok észlelésére és rögzítésére.

Visszatérve a központi jelentőségűnek tekintett olvasásalakzathoz: *A pârduc* című verset értelmező szakasz definíciószerű megállapítása szerint „a szokatlan perspektiválásban” keresendő az az „esztétikai szempontból meglepő mozzanat, amely nagymértékben meghatározza a szövegsemantika kifejezőerejét” (93). Szendi Zoltán már 2002-ben, Rilke költészetéhez kapcsolódó publikációinak sorában az elsők között közöl olyan írást, amelynek vezérfonala a *Perspektivierung* fogalma (*Formen der Perspektivierung in drei Sonetten aus dem „Kathedralen-Zyklus” Rilkes*, vö. bibliográfia, 366), s mind maga a fogalom – különböző változataiban –, mind a látás konvencióját átformáló és így a valóságtapasztalat új dimenzióját megnyitó (vagy ennek igényét hordozó) kompozíció elemzése végigvonul a szerző munkásságán. Számos tanulmány 2010-ben kötetbe gyűjtve is megjelenik *Perspektivierung und Daseinsdeutung in der Lyrik der mittleren Periode Rainer Maria Rilkes (Perspektivitás és létértelmezés Rainer Maria Rilke lírájának középső korszakában)* címmel, s ez az első szintézis

képezi a törzsét a doktori műnek, amely az utolsó, VI. fejezet kivételével az ausztriai Praesens Verlag által gondozott kötet teljes anyagát tartalmazza. Ezt egészíti az értekezésbe beépülve több később keletkezett értelmező szöveg. A disszertáció *Bewegungsformen des Daseins* című alfejezete, illetve az előzményét képező tanulmány, amely olyan jelentős Rilke-verseket állít egymás mellé és hasonlít össze a bennük megmutatkozó „poétikai mozgások »koreográfiáját«” (uo.) vizsgálva, mint, *A párdúc (Der Panther)* mellett, a *Spanyol táncosnő (Spanische Tänzerin)*, *A körhinta (Das Karussell)*, a *Római kút (Römische Fontäne)* és *A narancskert lépcsője (Die Treppe der Orangerie)*, 2019-ben magyarul is megjelent *A lét mozgásformái Rilke lírájában* címmel (vö. bibliográfia, 368). Jelentéktelennek tűnő, mégis tanulságos mozzanata a magyar szövegnek, hogy az „ungewöhnliche Perspektivierung” jelzős szerkezetet – szabatosan – így adja vissza: „a nézőpont eredetisége” (*Filológiai Közöny* 2019/3, 50). Ez az apróság azért érdemel figyelmet, mert rávilágít arra, hogy a perspektíválás vagy perspektivitás kulcsfogalmával a szerző olyan fogalmak terminológiai egységesítésére törekedett, amelyek előzőleg is már lényeges szerepet töltek be a Rilke-olvasás történetében. A fogalom – legalábbis tágabb jelentésében – láthatóan mindazt magába gyűjti, amit a valóságra vetülő sajátos látószögeként, az elsődleges, benyomásszerű valóságtapasztalat átváltozásaként vagy az átváltoztatás (*Umwandlung* – a Buddha-versek és az *Orpheusz. Eurydike. Hermes* kapcsán: 50. és 126. old.; egyebek mellett a térre, annak interiorizációjára vonatkoztatva: *Verwandlung* – az értekezésben számos helyen) rilkei művészeteként és „hatalmaként”, (mitopoétikus) átfordításként (*Umkehrung*), átértelmezésként (*Umdeutung*) tart számon a Szendi Zoltán által mélységében ismert és bőségesen meghivatkozott Rilke-kutatás. *A Die Offenbarung der kosmischen Harmonie (A kozmikus öszszang kinyilatkoztatása)* című fejezet „az átváltozás heurisztikus élményéről” („das heuristische Erlebnis der Verwandlung”, 84) beszél, amely – Käte Hamburgert idézve – „nem az odakinti világ kétségbe vonását, nem is ártalmatlanítását, hanem bensővé tételét jelenti” (uo., 193. l.áb.). Ide sorolható továbbá, ugyancsak a „perspektíválás” rokonértelműjeként, a mallarméi ’konstelláció’ vagy a kései Rilkenél gyakran előforduló ’figura’. Utóbbiak éppenséggel szintén „alkalmasak a megformáló értelemadás tiszta aktusának jelölésére”, annak az „alakító és elrendező törekvésnek” a megnevezésére, amely a modern művészetben „közvetlenebbül mutatkozik meg, mint a hagyományos mimetikus művészetben” (Manfred Engel: *Rilke als Author der literarischen Moderne = Uő [szerk.]: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart – Weimar, J. B. Metzler, 213, 507–528. 521). De ugyanígy jelentheti a perspektívaalkotás alkalomadtán a tárgyiasságok és narratív minták újrendezésével előállított fikciót, vagyis alapvetően az eredeti nézőpont által lehetővé tett nyelvi világot, egyszersmind az esztétizáció eredményét.

A perspektíválás vagy perspektivikusság szempontjának előtérbe helyezése tehát Szendi Zoltán alapos munkával felépített értelmező konstrukciójában mindenekelőtt az átváltozott, sugallatos, de értelmét sokszor elrejtő, új jelentéseinek ígéretével meghívó, megfajtott rilkei világ bejárásának igényét jelzi, amelyben a megértés szenvedélye ugyanúgy szerephez jut, mint „a tárgyiasságok megragadása és sokrétű költői összefüggéseinek feltárása” megkövetelte szakszerűség. Főként a korábban keletkezett tanulmányokban, úgy tűnik, ezért kapcsolódik össze ez az egységesítő vezérfogalom egyfelől a középső korszak versesköteteiben többé-kevésbé evidens ciklusokat megállapító és áttekintő vizsgálódással, amely számára az analogikus viszonyba rendeződő versek kontextusa maga is hozzásegít az értelemmozzanatok koherenciájának felmutatásához. A zárt ciklusformák példaként idézett

A parkok című számozott versszekvenciáról szólva a szerző így utal erre: „Míg [a ciklus] egyes tagjai a lírai én különböző hangulataira és benyomásaira reflektálnak, a ciklus egésze nyilvánvaló átértékelő folyamatot érzékeltet, amelyben a nagyszerű és a maradandó pusztulássá és enyészetté változik át” (244 és 336). Másfelől a perspektíva eredetiségének egzisztenciális horderejű jelentésteremtő hatását hívatott érzékeltetni a *Dasein* fogalomnak és a *Dasein*- előtagú szóösszetételeknek a munkába állítása (*Daseinsdeutung*, *Daseinserfahrungen*, *Daseinsform*, *Daseinserfüllung*, *Daseinssymbol* és még sok más), amely a világérzékelés átváltozásának és a létrejövő lírai konstellációnak a folyamánként feltételezett új létmegértést és igen gyakran a létezés poétikai többletének katartikus belátását juttatja nyelvhez a szerző műelemzéseiben.

A későbbi keletkezésű közelítések olyan szempontokkal gazdagítják, töltik fel és építik ki mintegy hálózatos szerkezetűvé az elsősorban átváltozott világszerűségként felfogott rilkei szövegtér értelmező keretét, amelyeket a szerző „struktúraalkotó komponenseknek nevez” (9), és amelyekhez mindenekelőtt a vizuális, a narratív és a zenei összetevők tartoznak. Emellett ciklusokat vagy rokon szemléletű szövegcsoportokat szervező motívumok és témák rendszerezése járul még hozzá az átváltozott látvány és a rajta keresztül felépülő világkép viszonyára alapozott versközelítések kritériológiájának bővítéséhez. Így kaphatnak külön fejezetet vagy szakaszt a kétségkívül a mű alappilléreinek tekinthető, *Létértelmezések* (*Daseinsdeutungen*) című – harmadik – nagyfejezet mellett például a tengermotívum eltérő, az idegenség és a magány motívumát kiegészítő, illetve a „heurisztikus világélmény” ellentettjét, a halálfélelmet és a szigetszimbolika kísérteties atmoszféráját felerősítő jelentésirányai (40–41 és 61–67) vagy épp, az *Isten mint viszonyperspektíva* (*Gott als Beziehungsperspektive*) című alfejezetben, a transzcendencia megtapasztalhatóságára és átélhetőségére vonatkozó kérdés lírai válaszai (42–52). És így adódhatnak hozzá az olvasás domináns kompozíciós és szerkezeti szempontjaihoz (mint amilyen a ciklikusság és az elbeszélő struktúrák vizsgálata) némiképp kiegészítő jelleggel olyan poétikai problémák, mint az („empirikus”) alkotó identitásának versbe íródásának (67–70) vagy a zeneiségnek a kérdése (az ismétlődés-effektusokkal foglalkozó utolsó alfejezetben, 318–324). Jóllehet az értelmezés alapfogalmait tagláló bevezető fejezet (7–33) főként szakirodalmi idézetekre támaszkodva részletesebb elméleti megfontolásokat szentel a költészetben megszólaló zeneiségnek (1.4. *Theoretische Überlegungen zum Musikalischen in der Dichtung*, 26–33), a hangzás jelentésképző hatásának vagy épp a szöveg fogalmi összefüggéseit kikezdő öntörvényű muzikalitásnak a vizsgálata jóval csekélyebb szerephez jut a műértelmezésekben, mint a témaként és motívumként megjelenő zene vagy zeneiség előfordulásainak számbavétele.

Szeretném ismételtlen hangsúlyozni, hogy olyan roppant volumenű költészeti anyag és kommentáriróadalom feldolgozása, mint amelyet Szendi Zoltán munkája mozgat folyamatosan, talán nem is válthatja be maradéktalanul az elméleti előfeltevések összes ígérését. Ilyenként szólal meg – egy pillanatra – a *Létértelmezések* [*Daseinsdeutungen*] nagyfejezet *A kozmikus összhang kinyilatkoztatásai* című szakaszában *A nyolcadik elégia* részlete mint a szóban forgó harmóniaélmény ellenpontja (85), amelyre majd a végső összegzés is visszautal (330), és amelyet a magyar nyelvű *Tézisek* is megemlítenek (vö. T 5), de amelynek megidézett három sora csupán azt érzékelteti, hogy az alfejezetben feltett kérdés tartalékait korántsem merítette ki a *Die Rosenschale* (*A rózsakehely*) című költemény körüljárása, s hogy éppő ezért érdemes volna végigkísérni a harmónia-toposz alakulását egészen a kései korszakig. Ezenfelül úgy

vélem, a *Die achte Elegie* kiragadott sorai (Rónay György fordításában: „De élénk soha, egy napra sem táruul / a tiszta Tér, amelyben a virágok / örökké nyílnak.”) az emberi világ mint reflektált tudati valóság – a „gedeutete Welt”; *Die erste Elegie* – és a tudattalan természetben érzékelt „Nyitott” („das Offene”) rilkei szembeállításának szövegtanúja, míg a „rend” – nem feltétlenül a kozmikus rend („kosmische Ordnung”, 85) – széthullásának képzetét a nagy kései versben inkább az utolsó előtti strófa emlékezetesen lapidáris és szuggesztív záró sorai hordozzák: „Elönt a sok. Rendezzük. Szétesik. / Újra rendezzük. S mi is szétesünk.”

Azt, hogy az versértelmezések gravitációs pontjaihoz képest pár lényeges, más összefüggésben bizonyosan elmélyíthető poétikai aspektus főként a teljesebb módszertani spektrum igényéhez igazodva, vagy akár a szerző tájékozódásának irányváltását felvillantva – és talán újabb kutatásainak eredményeit előre jelezve – jut csak szóhoz a vizsgálódás során, kevésbé hiánynak, sokkal inkább az értekezés arányait helyenként megbillentő redundáns mozzanatnak érzékelttem. Itt jegyzem meg azt is, hogy túlzottan terjedelmesnek tartom a munka végén a húsz oldalnyi összefoglalást (6. fejezet: *Zusammenfassung*), amely az értekezés szövegének hosszabb szakaszait szó szerint megismétlő kompilációként a téziszfüzet funkcióját betöltő részletes és didaktikus áttekintést kínál fel tömör, a vizsgálódás legfőbb eredményeit éles kontúrokkal kiemelő visszatekintés helyett. Fontosabbnak tűnik azonban ennél az a vélhetően megoldhatatlan nehézség, ami ugyancsak az előljáróban már szóba hozott kvantitatív összetevőkkel függ össze. Számos okból, így az értekezés írójának Rilkével kapcsolatos ismeretei, valamint sok éves Rilke-kutatói tapasztalata iránti tiszteletből sem volna helyénvaló felvetéseket megkockáztatnom arra vonatkozólag, hogy a vizsgált lírai szövegek és szövegegyüttesek magyarázatában milyen mértékig tanácsos helyet biztosítani a művekkel való szembesülés során megszülető személyes belátásoknak, mindannak, ami az értelmezéstörténet, a hatalmas tömegű kommentárirodalom tanulmányozása nyomán a Rilkével és más avatott olvasóival folytatott párbeszéd lenyomataként, végeredményben tehát saját megközelítésként hitelesíti az interpretáció elvégzett munkáját, illetve mennyiben szükséges – alkalmasint, az értelmezés olvasójának érdekét, a szerzővel mint más szerzők olvasójával való differenciált és mérlegelő együttgondolkodás lehetőségét szem előtt tartva nem nélkülözhetetlen-e – a tanulmányozott szakmunkákkal folytatott diszkusszió részletezőbb dokumentálása. Természetesen nem tudom a választ. Az irodalomjegyzék páratlan felkészültségről tanúskodik – pillanatig sem kétséges, hogy az értekezés írója nemcsak ismeri, egytől-egyig használja és lényeges pontokon idézi is az összes felvonultatott szaktudományos szöveget, hanem asszimilálta meglátásaikat, nagy kompetenciával utasít el és hagy jóvá állításokat, vitat egyes álláspontokat, másokkal pedig azonosul. Még több idézett vélemény és még több idézet szembesítése egymással és az értekező saját megfigyeléseivel meglehetősen spekulatív elképzelés: valószínű, hogy a megszámlálhatatlan Rilke-értelmezésre való hivatkozások parttalansága felborította volna az egyes fejezetek belső arányait. Másrészt viszont azáltal, hogy a munka számos helyén nem különülnek el egymástól egyértelműen a szerzői diskurzus eredeti kitételei és az igen nagy részben német és angol nyelvű Rilke-értelmezések tanulmányozásából nyert, sajátta vált ismeretek – miközben alighanem elviselhetetlenül megterhelné a szöveget az összes átvett információ meghivatkozása –, az olvasó sok esetben nem értesül egy-egy értelmezői döntés pontos okáról és megszületésének előzményeiről. Holott épp a Rilke-versek számtalan enigmatikus mozzanata és Szendi Zoltán bevallottan a jelentések tüzetes körülírására, a szövegértelem rekonstrukciójára, a rilkei

létértelmezés (*Daseinsdeutung*) megértésére, „a világkép és a műstruktúra mint formáló tényezők strukturális összetartozásának” (10) megvilágítására törekvő habitusa – így válaszkeresése rengeteg más mellett például arra a kérdésre is, amelyre alább még kitérek: hogy Rilke Buddha-versei „mennyiben tekinthetők egy új istentapasztalat vagy istenközelítés tanúbizonyságainak” (46) – kézenfekvővé tenné, hogy a szerző esetenként a szakirodalom egymással vitázó meglátásait konfrontatív módon vonja be megközelítésébe annak érdekében, hogy saját pozíciója az értelmezések ütköztetésének konfliktusszituációjában bontakozzék ki és szilárduljon meg. A szövegjelentések és a szövegértelem feltárását célul kitűző megértésmód olyan értelmezői döntéseket ír elő, amelyeket egy másfajta, elsődlegesen a művek többféle olvashatóságára és az ezt megalapozó önreferencialitásra koncentrálnak olvasat nem feltétlenül tesz szükségessé. Egyes műértelmező passzusok Szendi Zoltán értekezésében nem azért hagyhatnak, kidolgozottságuk ellenére, hiányérzetet is olvasójukban, mert nem alapozzák meg a versszövegre támaszkodva és konzisztens módon végkövetkeztetésüket, hanem mert bizonyos pontokon ellentmondásra készítenek, és mert érdeklődést keltenek olyan alternatív megközelítések iránt, amelyekhez Rilke kutatójának könnyebb és közvetlenebb hozzáférése van, mint annak, aki elsődlegesen az ő művén keresztül szembesül egy-egy költemény olvashatóságának sarkalatos kérdéseivel.

E helyütt is nyomatékosítanám, hogy a szükségszerű terjedelmi korlátokon belül nem gondolom számonkérhetőnek – kivált valamennyi elemzett mű esetében nem – a szekundér irodalom behatóbb diszkusszióját, amely így is kifogástalan szakszerűséggel történik meg. De például az *Új versek* „másik részének”, és egyben a kettős kötet ciklusként összeolvasható három Buddha-versének utolsó darabja (a ciklusról egyébként az értekezés alapos és kiváló elemzést nyújt), a *Buddha glóriában* azt is példázhatja, hogy a költemény esztétikai hatása, amely szorosán összefügg a Rilke életrajzából ismert, Rodin meudon-i kertjében álló, illetve nyugvó Buddha-szobor bűvöletével, elsősorban a mindenség magvaként színre vitt, s a kozmikus centrum ragyogásává átlényegült – megszólított, ugyanakkor materiális mivoltában láthatatlan, csak a vers címe alapján azonosítható, egyszerre személyes és tárgyi – létező egymást paradox kölcsönösségben tartalmazó dimenzióra, egyszerre középpontosság és határtalanság khiasztikus megfordíthatóságára vezethető vissza. Szendi Zoltán megalapozott és mélyreható magyarázatának legitimitását nem vitatva csupán azt az észrevételt tenném, hogy a tágasságban és sűrűségben egymással versengő kozmikus, vallási és az esztétikai megformáltságban összpontosuló dimenziók összjátéka egyszerre teszi megszívlelendővé, amit Paul de Man Rilke lírája kapcsán a khiazmus és az üresség (mint jelentéshiány) kapcsolatáról mond (*Allegories of Reading*, Yale UP, 1979, 49), és megfontolandóvá, hogy a transzcendencia-tapasztalat kimondásának mindenkor (mediális) feltétele a nyelvi erőfeszítés – itt: a hiperbolikus beszéd – kudarca és önmagára zárulása, az epifánikus értelem-történekek paradox nyelvi hordozója („Mitte aller Mitten, Kern der Kerne”; lásd még a „mandorla” zárt belsejében érlelődő kezdeti örökkévalóság és egyfajta metauniverzum önmagát kioltó képszerűségét). Úgy vélem, a nyelvi képződmény saját magára visszautaló lezárulása nem tartalmaz végérvényes állítást transzcendencia és immanencia viszonyáról. A kimondott zárt formája és a mondás nyelvi energiája közti feszültség a rilkei érzékeléssel összevethető befogadói tapasztalatok emlékezetét mozgósítja, és az így létrejövő megértésfolyamat nem egyetlen konklúzióhoz vezet el. Kiegyensúlyozott és indokolható végkövetkeztetésnek tartom ugyan az alábbi megállapítást, amely szerint a *Buddha in der Glorie* aposztrofikus nyelvi

mozzanatai „a felsőbb lényhez fűződő bizalmas viszonyról tanúskodnak, ami már a *Stundenbuch* [*Áhítat könyve* vagy *Hóráskönyv*] és más vallásos tartalmú költemények beszédmódját is jellemzi. De épp ez a szembeötlő hasonlóság bizonyítja, hogy a transzcendencia keresése új tárgyra talált ugyan a rilkei költészetben, de lényegesen új belátást nem hozott. Az istentapasztalat itt is belül marad létértelmezésén, amelyben a metafizikai élmény közvetlenül az én kitágításának szolgálatában áll” (51). Ám hogyha igaz is az értekező ítélete, maga a versnyelv és a kompozíció megengedi, hogy a mű metafizikai jelentésiránya túlmutasson az én tágulásának rögzíthetetlen határán.

Ez a közbevetés arra a számtalan dialogikus impulzusra szeretne elsősorban utalni, amellyel nemcsak Szendi Zoltán informatív és megvilágító értelmezői javaslatai, hanem az egyet nem értés momentumai is további eszmélődésre ösztönzik a befogadót. Az anyagbőség lehetetlenné teszi a műelemzések tanulmányozása során nyert új ismeretek, belátások és tanulságok kimerítő dokumentálását, habár meggyőződésem, hogy a „sorvezetőként”, a kitartó szövegközeliséget szavatoló médiumként való olvashatóság a disszertáció legfőbb érdemei közé tartozik, és ennek megfelelően a részmegfigyeléseire adott reflexió adekvátabb lehet eljárás módjának általános értékelésénél. Befejezésül ezért, futólag, néhány további megjegyzést fűzök a munka egy-egy részletéhez, amelyeknek az újragondolása vagy finomítása, úgy vélem, nem mondana ellent a szerző alapvető intenciójának.

Az értekezés egyik figyelemre méltó, a *Velencei reggel* (*Venezianischer Morgen*) című vers kapcsán elhangzó kitétele szerint a rilkei líra esztétikai hatásának kiemelten fontos összetevője „a gazdaságos stílus, amely leírás helyett megjelenítéssel operál. A 'tárgyversekben' (*in den 'Dinggedichten'*) láthatatlan lírai én hagyja, hogy a dolgok megmutakozzanak, márpedig a dolgok leginkább eleve létezésükben mutatkoznak meg” (289). Ugyanakkor a szerző Juhász Anikó Cézanne Rilkére gyakorolt hatását tárgyaló tanulmányára hivatkozva (uo., 526. láb.) a 'Dinggedicht' fogalmának félrevezető, „a statika uralmát” sugalló mivoltára is kitér, és művében elhatározottan kerüli is e Rilkétől elválaszthatatlannak tűnő fogalom használatát: ritkán él vele. Mindez egybevág azzal a bevezetőben közölt előfeltevéssel, amelyet a személyesség kérdésében – Sonja Klimek álláspontjával összhangban – az „elméleti 'köztesség'” (*theoretische 'Zwischenstellung'*) jellemez (10, vö. 15. láb.). A „tarthatatlannak” nevezett „végletes pozíciók” között (uo.) a szerző a „beszélő személy és az életrajzi szerzőség közti különbségre” utalva „az alkotó legalább virtuális és fikcionális jelenléte” mellett foglal állást (12–13), ami a prózai narráció beszélőjének (*Person*) „okságilag megalapozható egységével” szemben és a líra sajátjaként felfogott „időtlenységének” (*Zeitlosigkeit*) megfelelően a [beszélő] „személy 'pillanatszerű [vagy pillanatnyi] konstitúcióját” (*Augenblickskonstitution*) kínálja fel (13 – Anja Burghard javaslata alapján, vö. 25. láb.).

A szövegszubjektumnak ez az elvi megtöbbszörözhetősége és változandósága szorosan összefügg az elsődlegesen szem előtt tartott rilkei nézőpontváltásokkal – ezt alapul véve indulhat ki *A párdúc* című vers mesteri, Schopenhauer és Nietzsche akaratfogalmát is munkába állító elemzése abból, hogy „a mű fő problematikája „az emberi tudat kivetítése az állat látószögébe/perspektívájába” (93). Mindamellet a nézőpont megkettőzése, a perspektíva-váltás értelmében az állati észlelésben megőrződik az emberi, ezért – számos részletet itt átugorva – az elemzés azzal a megállapítással zárulhat, hogy „a kép, amely a [pupilla függönyének nyílásán] eljut a szívig [voltaképp a szívbe hatol], egyúttal a ráeszmélés (*Besinnung*) jelképe,

vagy legalábbis a további tapasztalaté, amely lehetővé teszi, hogy a tekintet több belátásra jusson” (95). Ezzel szemben úgy vélem, *A párdúc* esetében nem lett volna indokolatlan a „tárgyvers” fogalmának fenntartása és reflektálása, amennyiben az emberi szemlélő és a ketrecben körbejáró állat látószögének egymásra vetülésében itt láthatóan nem marad meg a perspektívák különbsége, sokkal inkább egy harmadik, tárgyyszerű, sőt talán törvényszerű instancia emelkedik ki a személytelenített, illetve (az állat esetében) eleve személytelen nézésből és látásból. Az önmagukban pszichikailag is értelmezhető jelenségek a kompozíción belül alárendelődnek annak a fizikai, sőt talán metafizikai erőnek, amelyhez képest a nézőpontok felcserélődése, megítélésem szerint, másodlagossá válik. Az „ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte” tagmondat megfosztja biológiai vonatkozásaitól és képletté absztrahálja a párdúc mozgását. A léttörvény, illetve haláltörvény ’tárgyverseként’ olvasott – ilyenként a *Képek könyvének Záró darabjára/versére* is visszautaló – szövegnek az a Szendi Zoltán elemzésében figyelmen kívül hagyott fordulata is szignifikánssá válik, amely egyben zenei mozzanat. A rövidebb, megszakadó utolsó sor ritmikailag is megpecsételi a szívbe beszökő kép sorsát, azaz végét és halálát: a verset lezáró létige („und hört im Herzen auf zu sein”) hangsúlya a tudat tompaságának képsorát a létezés megszűnésének történésebe vezeti át.

A kiragadott példák annak nehézségét is jelzik, hogy az értekezésről – amely a sok verset felsorakoztató és magyarázó kommentár műfajához is igazodik – a szubsztanciáját alkotó, minden kifejtettebb szövegelemzést árnyalt gondolatmenetekben felépítő interpretatív javaslatok részletekbe menő ellenőrzésével, egyszersmind a művek és magyarázatuk párhuzamos olvasásában születő belátásokat szabatosan megfogalmazva és vitára bocsátva adjon számot a bíráló, noha a reflexió és a megértés pillanatait, időnként pedig a polémia készítését kimondottan az itt legfeljebb listázható, de alaposabban nem végiggondolható felvetések sokaságának köszönheti. Nehéz lírai művek esetében a szemantikai rekonstrukció mérlegelése óhatatlanul együtt jár a figyelem részint azonosuló és kérdésekbe ütköző vagy akár megütköző mozgásával, ebből adódnak az olvasás eseményei. (Sajnálatos tehát, hogy a verseken elvégzett munka bírálata nem bocsátkozhat további részletekbe, hanem kénytelen elsősorban az összképet szem előtt tartani.)

Az értekezés egészére tekintve a ciklusok szerinti versolvasás kimagasló eredményének tartom olyan összefüggések megteremtését, amelyek – és itt megint csak példaként emelnék ki néhány szövegegységet – mások mellett a Rilke-vers kinetikus jellemzőinek, „a lét mozgásformáinak” öt klasszikussá vált költemény cizellált elemzésében állnak elő, vagy a szerelem és a halál sorsszerű egymásban létének lírai reflexiójához biztosítanak keretet. Nem utolsó sorban az *Orpheusz. Eurydike. Hermes* című nagy költemény újraértelmezett mítoszának mélyreható, noha (talán a dolog természeténél fogva) szintén nem vitathatatlan értelmezését érdemes itt kiemelni. Egy gyors észrevétel erejéig: Eurüdiké túlvilági szerepével kapcsolatban a szerző joggal szögezi le, hogy a tizedik versszak nyelvtani konstrukciója alapján nem válaszolható meg egyértelműen a kérdés, vajon a nőalak végleges elidegenedése és átváltozása döntés eredménye, a szabadság végső következménye-e vagy egy akaratnélküli lény önkéntelen engedelmessége az árnyékvilág idegen törvényeinek (vö. 125). Azt azonban nehéz belátni, hogy „feloldódásának” (*Auflösung*) hasonlatai olyan pozitív mozzanatokra utalnának, mint az „érzéki szépség, a természet áldása és az (emberi vagy isteni) gondoskodás” (uo.). A költemény összefüggésében költészet és visszavonhatatlan halál elválasztottságának végtelen melankóliája, úgy vélem, korántsem teszi egyértelműen katartikussá a véglege

elérhetetlenné vált szerelem mégoly adakozó anyaggá oldódását és – nemkülönben a költészet által létrehívott vagy kikényszerített – vigasztalását. Emlékezetes továbbá – szintén mások mellett – a cikluskompozíciókat tárgyaló alfejezetben egyaránt „nyitott formaként” szereplő három versszekvencia, a katedrális-ciklus, a Velence-ciklus és a flandriai versek szekvenciája (*A torony, A tér, Quai du Rosaire, Béguinage, A Mária-körmenet*). Mindkét ciklus bemutatása jelentős művészettörténeti és képzőművészeti ismeretanyagra épül, és a Rilket ért kulturális hatásokat is figyelembe véve voltaképp a verskompozíciók és a történeti háttér egyidejű tanulmányozását írja elő. E fejezet érdekes és inspiráló eljárása Rilke *Furnes*-esszéjének bevonása a két, Furnes (Veurne) történelmi városközpontjához kapcsolódó vers olvasásába. Ugyanitt említem meg az ószövetségi vonatkozású költemények „sorsparadigmáinak” sugallatokban gazdag áttekintését, amelynek végigkövetése szintén elkerülhetetlenné teszi szövegtörzsek – alighanem filológiai és hermeneutikai is termékeny – együttes vizsgálatát, a versek és az interpretáció összevetését a megfelelő bibliai szakaszokkal. Messze nem értek egyet azzal, aminek egyébként tíz, nagyrészt tüzetes szövegértelmezés is ellentmond, tudniillik hogy Rilke „csak keveset választott [volna] ki költői céljaira az ószövetségi történetek és alakok kimeríthetetlen gazdagságából” (128), amiként Rilke bibliai témájú versei legtekintélyesebb kutatója, Ulrich Fülleborn meglepő és Szendi Zoltán által egyetértőleg citált észrevételével sem – legalábbis az Ószövetség vonatkozásában –, miszerint a biblikus háttérű költemények „szekuláris, tisztán emberi és e világi dolgokat” szólaltatnának meg (uo., 281. láb.). Bármilyen eredeti is a történeteket lírai narratívákká átíró Rilke látószöge, a költő olyan irodalmi anyagot dolgoz fel, amely nemcsak megengedi a parafrázist, de nehézség nélkül fogadja be saját recepciótörténetébe, s ezt a folyamatot Szendi Zoltán érzékeny szövegközelítései is előmozdítják.

Általánosságban – és összegzőképpen is – elmondható, hogy Szendi Zoltán a szövegkompozíciók és -struktúrák, a versszövegek közti tematikus, motivikus és poétikai kapcsolatok, valamint a költemények háttérét képező kulturális tudásanyag összjátékában és a releváns szakirodalom kivételes szintű ismeretében építi fel Rilke középső korszakának és ezen belül is mindenekelőtt a *Neue Gedichte* számos kiemelkedő darabjának szuverén értelmezését, amely több mozzanatában a teljes életműre, Rilke világára is kitekint. Noha a doktori mű felépítését és arányait némely tekintetben nem tartom teljesen megoldottnak, súlyosabb problémának vélem, hogy a magyar (és nemzetközi) germanisztikának ez a figyelemre méltó teljesítménye jelen formájában – németül – épp abban a környezetben számíthat egyelőre csupán minimális számú olvasóra, ahol Rilke-monográfiaként hiánypótló szerepet tölthetne be.

Javaslom Szendi Zoltán értekezésének nyilvános vitára bocsátását és szerzője számára az akadémiai doktori cím odaítélését.

Budapest, 2023. március 5.

Mártonffy Marcell