

Báthori Csaba

A fordító utószava

Rainer Maria Rilke: Tér és csillagok – Versek

Miért fordít valaki – akár évtizedeken át – egy fordíthatatlan költőt? Mert hogy Rilke a fordíthatatlanok közé tartozik, azt az elő rilkézők közül a jók és gyengébbek egyaránt tudták (Nemes Nagy Ágnes ezt az óvatosságra intő meggyőződést ki is mondta egy beszélgetésben, kendőzetlenül). Miért alakult ki itthon az a helyzet, hogy egy nehezen megnyíló költői beszédmód – minden zártsága ellenére – folyamatos varázzsal vonzza magához legjobb költőinket és legjobb ízlésű olvasóinkat? Mert tagadhatatlan, hogy mióta Rilkét magyarra fordítjuk, soha nem állt be olyan ridegségi szünet, amely a feledésig erősödött volna, úgy, hogy ezt az ezer áttétel mögött rejtőzködő lírikust újra fel kellett volna „fedezni". Még azok is, akik csak úgy átabotában tudtak németül, sőt gátlások közt közeledtek a modern költészethez – magyar költők, sőt prózaírók szép számmal –, azok is valahogy megszerezték saját „Rilke-élményüket", s ezzel – ezt üzenték – önazonosságuknak, művészetértésüknek mintegy szabadjegyét. (Hadd említsem meg Mándy Iván nevét, aki a Károlyi-kert sétányain silabizálta, gyatra nyelvtudással, ezt a misztikus, majd hovatovább mitikussá szilárdult nehézköltészetet.)

Hiszen aki aprólékosabban ismeri Rilke művészetét, az látja: a fordíthatatlanság lidérce csak e költészet bizonyos fokán kezd feltűnően nyomasztó erővel fenyegetni – *Az áhítat könyve* (*Das Stundenbuch*), a *Képek könyve* (*Das Buch der Bilder*) és az *Új versek* (*Neue Gedichte*, *Neue Gedichte Anderer Teil*) anyagának zöme még hagyományos olvasói érzékszervekkel is értelmezhető és élvezhető; s jóformán csupán annak a bizonyos „rilkei pillanat"-nak a kipuhatolását követeli meg, amely ennek az egyre mélyülő, sűrűsödő, zárt benső látomássá érlelődő művészetnek centrális jelentőségű mozzanata.

Első fordítóink érdeklődése (hadd említsem például Kosztolányit), de a későbbiek többsége is az ún. korai Rilke műveihez tudott csak hozzáférni, persze némiképp egyfajta posztimpresszionista tónussal rokon hangnem kikeverésével, – és az, azt hiszem, nem fogja át adekvát mértékben

még a „korai” Rilke mondandóit sem. Kosztolányi azt a Rilkét hámozza ki az eredetiből, aki a szegény kisgyermek panaszait immár bánatosan bús férfihangon intonálja, de még mindig elsősorban a könnyedén tökéletes lírai forma határaiban. Ahol az osztrák költő (mondjuk, a *Neue Gedichte* idején, 1907–8 táján) immár kimunkált saját fogalmi készlettel áll elő, és verseiben a mindent bensővé avató külső tartalmakat kezdi modellálni, szinte sulykolni, transzcendens tőke súlyokkal megterhelni, ott a Kosztolányi-féle „egyérintős” fordítói technika megpattan az anyagon, lesiklik, „felületté hígul” (ezen a téren is szabatosan szemléltetve a Babits–Kosztolányi-felfogás eltérő attitűdjét, a két géniusz egymást kerülő mágneses mezőit, az alkatok külön útjait). Hogy a mélyebb, igazi rilkei tartalmat (persze mondhatnánk: miért, az *Új versek*ig tartó periódus nem volt igazi rilkei tartalom?) még olyan jelentős rilkéző sem tudta megragadni, mint amilyen Nemes Nagy Ágnes volt, azt igazolja az ő *Rilke-almafa* c. esszéjében összeállított ún. Rilke-szótár: abban hiába keresnéd azokat a nagy, elvont Rilke- alapszavakat, amelyek tanulmányozása nélkül senki nem foghatja fel az érett Rilke költészetét (ahogyan ő magát szerette volna felmutatni az örökkévalóságnak).

És mégis, mondom, Rilkét kezdettől fogva különös radarok figyelték a magyar irodalomban. Hihetetlen, de pl. a *Malte*-„regény”-ről a Nyugat már 1910-ben számot ad; 1921-ben aztán megjelenik Kállay Miklós teljes (csupán néhány darabot mellőző) *Stundenbuch*-magyarítása: igaz, egészében némileg elavult a szöveg, de néhány részlete ma is messze ragyog még a későbbiek ízetlen rengetegében is. Kállay (aki egyébként Kálnoky László rokona volt, egri származás, egyszer saját műveit is érdemes volna elővenni) érti Rilkét, követi a formát, és teljességre törekvő munkája a későbbi tökélyigény egyik megkapó korai változata. A későbbiek közül, semmi kétség, Nemes Nagy Ágnes magyarításai tündöklenek ma is szinte az egyenértékűség erejével és (egy-két apró félreértéstől eltekintve) a hűség és kivívott tükröző pontosság páratlan teljesítményeivel. Mellette igazi meglepetések akadtak eddig is: nem gondolnád, de rögtön Nemes Nagy mellett ragyognak Garai Gábor munkái, Vajda Endre kevésbé poétikus, de roppant szabatos alakzatai, valamint Vas István egy-egy kiváló darabja (bár ő, azt hiszem, nem rendelkezett azzal a „Rilke-érzékszervvel”, amely nélkül a költő hangfekvését nem lehet eltalálni). Ha az eddigi fordítások legjavát szemügyre vesszük, rögtön szembetűnik a „szocialista” korszak gyakorlatának egyik rákfenéje: mivel az akkori fordítói foglalkoztatás sok munkatárs bevonását indítványozta, nem jött, nem jöhetett létre egységes Rilke-tónus. Nemes Nagynak igaza volt: nem született meg az a sajátos Rilke-hangnem, amely pl.

Baudelaire esetén – három nagyszerű költőnk munkájának hála – a húszas évek elején kialakult. Még azt is megkockáztatom: akkori fordítóink többsége (az állandóan „részekre tördelt ihlet", a folytonosan más-más anyaggal való terhelés következtében) valódi Rilke-élményt sem szerezhetett (már csak nyelvi bezártsága okán sem).

Visszatérek az imént pedzett kérdéshez: miért fordítunk egy lényegében (részben) fordíthatatlan költőt?

Első válasz: nem tudom, magam sem tudom. A költők „fordíthatatlanságának", persze, több válfaja van. Van, hogy a hangzásbeli szépségeket, a cizellált felületeket hiányoljuk a másolatban; van, hogy túl sokat kell kihagynunk, hogy az egészet megmenthessük; van, hogy az eredeti eleve olyan fokon homályos, hogy a legszorosabb azonosulási-hasonulási igyekezet sem hozza közelebb a származékok olvasóját az eredeti értelméhez, szépségeihez. Rilke esetében a mondottakon túl olyan zsilipek lépnek működésbe (főleg a tízes évektől kezdődően), amelyek hátráltatják, sőt gátolni látszanak a tartalom idegen nyelvbe történő átömlését, átcsatornázását. Ezek közül érintek egy-egy fontos elemet.

Kevesen tudják, hogy Rilke költészetének ereje nem szókincsének gazdagságából, eszméinek sokrétűségéből, formai komplexitásából ered. Lenyűgöző hatását, többek közt, rendkívüli intenzitással alkalmazott és temérdek beláthatatlan hangfekvésben használt állandó (már igen korán állandósuló) törzs-szókincse alapozza meg. Ezt a szókincset meg kell keresnünk, meg kell tanulnunk, és szüntelen villódzását tágra nyílt érzékhálóink ernyőjével kell befogadnunk. Ez a szókincs már önmagában is különös: általában elvont fogalmakról van szó, a tárgyi-érzelmi világra vetített különös viszonyrendszerről, amely épp vissza-visszatérő változataiban nyer súlyt, a konkrét szöveghelyen túlterjedő jelentést, és főleg: költői értelmet. A fordításban ez a jegy gyakorlatilag és szükségszerűen elvész: mivel a másolat és a célnyelv más törvényeknek engedelmeskedik, az eredeti konstans verbum amolyan változékony állandóvá sekélyesül, és megszenvedi a nyelvhatárok közötti ráncigálást. Mivel, úgy sejtem, a filozófiailag edzettebb német nyelv a költészetben is rugalmasan bánhat az elvont szférával, a magyar ellenben ezen a téren nem oly izmos testalkatú, a németben súlyosan dobbanó alapmotívumok a magyarban csupán alkalmi tételeknek rémlenek, s mivel az eredeti origópontjait a másolat szeszélyesnek tűnő szinonimákkal igyekszik tükrözni, óhatatlanul veszít a csatán. Így aztán a legpontosabban vissza- adott sor is valahogy az erőltetettség, a kajla modorosság, a melléfogás- szerű ötletelés benyomását kelti: a fordítás amolyan birkózássá válik, és csak ritkán képes az eredeti jelentőségét felidézni.

Ehhez járul egy másik fontos tényező. Mint tudjuk, Rilke a kötött formákat őrző modern klasszicitás egyik legnagyobb alakja volt (ebben is, és másban is hasonlít a mi József Attilánkhoz). Mivel én magam (bár más fordítói-gondolkodói iskolák kísérleteit is rokonszenvvel mérlegelem) még ma is lényegében a formahű fordítás híve vagyok, iparkodtam Rilke jórészt nyugat-európai formavilágát a magyarban is kimesterkedni. Ebben az esetben a fordítási erőfeszítés főleg abban áll, hogy a zenei és ütemhűség mellett törekedni kell az egyenértékes tartalmi átmentésre. Ez azt jelenti: pontosan azt kell visszaadni, ami az eredetiben van, de csak azt, nem kevesebbet, de nem is többet. Ez néha a tükrözésen túl az értelmezési keret tágítását is megköveteli, hiszen csak így válhat hangsúlyos ajánlattá, amit az eredeti magában foglal. Azt hiszem, ha lemondtam volna a formahű fordítás (mások által elavultnak, sőt hamisnak tartott) elvéről, akkor sem tudtam volna pontosabban felidézni (mondjuk: „felszítani") a rilkei tartalmakat. Nála ugyanis (még a legnyersebb nyersfordítás, a kizárólagos tartalmi elemekre szorítkozó átültetés esetén is) a forma fokozott mértékben tartalomképző elem, a forma a lebegő elvontságokkal együtt emeli magasba a különös mondandót.

A tízes évektől induló rilkei anyagot, azt gyanítom, csakugyan nem lehet visszaadni adekvát módon – mit tehetünk? Legfeljebb sokáig tartózkodunk Rilke közelében, mégpedig abban a hiszemben, hogy esetenként megcsíptük az ideákban áramló értelem grabancát, és segédfogalmakkal sikerült leszögeznünk a magyarban. Ez a fordítói vetekedés és vak reménykedés a Rilke-fordító alapélménye.

És mit remélhet még? Talán azt, hogy az anyag *teljessége* valahogy kipattintja az *egyes* helyeken feltárulni kész és képes üzenetet. Vállalkozásomnak tehát Rilke esetében az az értelme, hogy az egész jobban megvilágítja a részeket, mint a részek önmagukat önmagukban. Így, hogy most együtt láthatjuk Rilke költészetének egész hegygerincrendszerét, a *Stundenbuch*tól az *Orfeusz-szonettek*ig, meglehet, a motívumok hullámzó sorozata, az eddig elmaradt darabok váratlanul felfénylő ujjmutatásai, a párhuzamok ventillálása, az ismétlődő formák számos rokonszenves és belátható részfelületet kínáló fűződése, a témák súlyosodással egyidejű behomályosodása, a töredékek szökőárjában fel-felragyogó tökéletes remekművek sorjázása, a tárgyakat rokonító és hasonló tartalommal felruházó költői látomás szenvedélyes varázslata, – szóval mindez mégiscsak felvillant valamit abból az értelemből, amelyet Rilke ki akar bontani. Ha nem, akkor egy másik értelemnek ad ébredési esélyt. Rilke alkotás közben néha olyan, mint aki minden más embert elfelejtett. De soha nem kelti azt a benyomást, hogy ne beszélne arról a lényegről,

amely nyomasztja őt, és arra kényszeríti, hogy megvonja magát a világtól.

Egyébként, említettem, mivel a formahű fordítás híve vagyok, Rilke műveit is igyekeztem a németre emlékeztető formákban tolmácsolni Munka közben erősödött bennem az a meggyőződés, hogy ő azon kevés költők egyike, akit nem is lehet, vagy üres igyekezet volna nem formahűen magyarítani. Ezen belül azonban azt kell mondanom: a selymes rilkei zeneiséget anyanyelvemen nem is próbáltam meg utánozni-kiókumlálni, ugyanis azt hiszem, a gyakori alliterációkra, tiszta rímekre, bámulatosan lekerekített mondatszerkezetekre, zökkenőmentes zenei képletekre épülő beszédmód így együttesen nem ismételhető meg a fordításban. Az andalító muzsika helyett igyekeztem a tartalmi elemek fokozott pontosságára összpontosítani, az alliterációk helyett előnyben részesítettem az éles „szinkópás" állításokat, és főleg Rilke alapvető létállításainál – akár a szerkezet megbontásával is – a pregnáns, maximaszerű külsőt megteremteni. A *Kalckreuth-requiem* végén álló világhírű sort például megbontottam, mert úgy tűnik, a hatodfeles jambus keretében a magyar szinte megköveteli itt a pörölycsapás sikolyát, a kétségbeesett tömörséget és objektív keservet. A sornak számos változata közül kettőt őriztem meg, és itt sem vagyok biztos abban, hogy megtaláltam a „végleges" gnómát. Az egyik: *Győzelem? Nincs. Túlélni, ez a legtöbb*. Ez a javaslat megtartja a kérdőjelet, bár elmozdítja a cezúrát; a legközelebb jut az *überstehn* igéhez a *túlélni* változattal, bár a német ige tárgyszerűbb, nem zengeti fel az élet-halál harc rettenetét. És a vége nem olyan kategorikus ítélet, mint az eredeti: ott a túlélés a *minden*, a magyarban ez a legtöbb, amit tehetünk a pusztítással-pusztulással szemben. A másik: *Győzelem nincs. Kibírni, – ez a legtöbb*. Látjuk: elmarad a kérdőjel, de ugyanolyan döbbenetes az állítás; a kibírni ige a mindennapi borzalom ismétlődő fenyegetését sugallja, a gondolatjel megállít, eszmélni, egy pillanatra. Hozzáteszem: sokszor voltam olyan helyzetben, hogy az eredetinek mély sugallatát csak több változat egyidejű észben tartásával véltem elérni… de hát ezt nem ajánlja a szemérmes, ugyanakkor feltétel nélküli beszédet kívánó magyar műfordítói hagyomány.

Külön kérdés, mennyire lehet – a hangsúlyosabb megvilágítás végett – értelmezni a szöveget a fordításon belül. Persze minden fordítás értelmezés is egyben. De Rilkénél a szövegkeverés folyamata sokszor láthatárunkra tol olyan változatokat is, amelyek nem csupán az eredetit tükrözik, hanem észrevétlenül hozzátesznek valami apró ihlet-vitamint a kínált tartalomhoz. Furcsa eset: Rilke esetén, ahol a kínos szabatosság alapkövetelmény, néha ez az eredetitől nem tágító tágítás juttatja célba a

szöveget. Ezzel a technikával máris utaltam arra: ebben a kötetben nem szabad kínos aggodalommal méregetni az eredeti sugallatait és a megoldások visszfényeit (noha legfontosabb célom éppen az adekvát áthozatal elérése volt). De bárki megróhat azért, mert – vélheti – itt vagy ott meghamisítottam Rilke szellemét…

Egyébként nem egy ilyen kurta utószó hivatott beszámolni az összes tapasztalatról – nevezhetnénk meglepetésnek is –, amelyet munka közben szerez az ember. Csak dióhéjban említhetem meg például Rilke „transzcendáló" szemléletének furcsán heterodox jellegét; a költő a *Stundenbuch*tól az utolsó időkig lényegében megőrzi minden tételes vallással szembeni tartózkodását. A versek olvastán a komolyan hívő nyugat-európai keresztény olvasó akár meg is ütközhetne a túlvilági képzetek eretnekségein… Ugyanis Rilke Istent valójában nem transzcendensnek gondolja, hanem immanensnek, a Föld Istenének, a „mélység és sötétség" Urának. Nem személyes Mindenható ő, amint a nyugati oltárképeken megjelenik, hanem az élet alapja, a folyton „levés"-ben („Werden") és fejlődésben érlelődő lény, elemi Erő és Mozgás; kicsit hasonlít a fák, növények, az élő Természet egész flórájára és faunájára. Istennek ebből a „werden"-szerű létéből fakad, hogy minden tárggyal összefügg, minden tükrözheti Őt, fordulhat Hozzá, sőt maga is Istenné változhat a lét bizonyos pillanataiban. A dolog (vagy az egyes ember) mindenkor úgy tekinthet erre a lényre, mintha ő egyfajta személyes *Te*, személyes *Ellentett* volna, akit az egyes létezőnek kell folyamatosan létrehoznia (csak mellesleg említem, hogy a képzet a húszas években, amikor a költő Svájcba telepedik át, az egész dél-svájci tájra vetítve újra felerősödik, hovatovább a *Stundenbuch* megújult hullámaként). Ugyanakkor a figura a szerzetes „imáiban" önmagát is megjeleníti, megvalósítja alaktalan sóvárgásait és félelmeit, „felszítja" saját személyiségét, sőt mintegy kipuhatolja a jövendő (boldogabb és üdvözült) emberiség valamiféle képzelt eszményi alapjait. Itt minden egyes dolog és személy az egész Végtelenség része lehet, mindenki megteremtheti a maga Istenét, minden szolgálhat számára e magasabb numinózum hordozójaként. Az „isteni" szférát jelképezheti bármi a földön: Krisztus vagy Mária, vagy akár a saját szeretőnk… Isten azonosul minden kis és nagy létező dologgal, főleg a teremtés minden formájával. És Rilke szemében a művész kreativitása annak csak legtisztább és legerősebb formája, és ez minden élet alapja. Talán ezzel magyarázható az alázat és büszkeség rugalmasan összekapcsolódó ihletpárja a *Stundenbuch*ban, – ahogy a költő egy korai Hesse-prózájában írja: *A művészet kezdete a jámbor alázat: alázat önmagunkkal szemben, minden tapasztalattal, minden dologgal, egy nagy példaképpel és tulajdon, még ki nem próbált erőnkkel szemben*.

Végül még két érdekes vonásról ejtenék pár szót. A Rilke-ismeret két kis telérét nevezem meg, – két kis kulcsocskát, amely nemcsak örömmel kínál meg, hanem nyitogatja a költő legmélyebb rétegeihez vezető járatokat is.

Az egyik: a költő motívumgörgető gyakorlata. Tudjuk, művészetében már nagyon korán megjelennek a későbbi kilombosodott képzetek első változatai. Kecsesebb formákban már az 1900-as évek elején találkozunk sok metaforikus szállal, amelyek jelentése és főleg jelentősége csak az időben mutatkozik meg. Mondhatnám, vérbeli motívumköltészet ez, a számra csak mérsékelten bővülő, de mégis mindinkább mélyülő és dúsuló eszközök hordozóanyaga. Egyetlen példát említenék. Sokan ismerik a világhírű *Sírfelirat* szövegét (*Rose, oh reiner Widerspruch…*); ösztönösen úgy gondolhatnánk, hogy ez a pár sor a halálra készülő költő amolyan utolsó üzenete volt… De nem. Azt eddig is tudtuk, mondjuk, hogy a *szemhéj-rózsaszirom-alvás* motívum már az 1900-as években felbukkan Rilke különböző szövegeiben. De hogy egy fontos vers tagja is lett, még csak amúgy félszárnyasan, a metafora zsenge alakzatában (persze a versben hatásosan és meghökkentő találati varázzsal), az meglep. Ha felütjük az *Új versek*ben (1907) *A gazella* című darabot, ezt olvassuk arról, aki az állatot nézi: *Lomb és lant hajt homlokodból szünetlen, // és minden jegyed, mely máshoz hasonlít, / szerelmi dallá enyhül: a szavak, / mint rózsaszirmok, mind ráhullanak / hunyt szemére, ki ott hagyja betűit, // s nem olvas már, hogy téged lásson!* Látjuk: a gazella külső jegyei, amelyek hasonlítanak valamihez (az eredeti csak azt mondja, kötetlenül, vonatkoztatás nélkül: *im Vergleich:* mintha a szerelmi dalhoz hasonlítana a jelenség, annak szavaihoz, amelyek olyanok… a szavak olyanok, mint a rózsaszirmok, amelyek – ha az olvasó letette könyvét – behunyt szemére simulnak, hogy lásson). A behunyt szem és a megélénkülő (a *Sírfelirat*-ban: mintegy örök mozdulattá váló) látás kapcsolódása már *A gazella* versnek is fontos eleme. A motívumoknak ez a szövődése, állandó visszakapaszkodása a megújuló lírai ihlet egyre magasabb kaptatóira, azt hiszem, pótlólagos hitellel ruházza fel ezt a tartást. Mintha soha nem ötletet hajszolna a költő, hanem vissza-visszanyúl természetének verbális alapkészletéhez, ezzel is biztonságot teremtve és sugározva. Az olvasó mindenesetre fokozódó világosságot érzékel a szűkülő, de gazdagodó látomások, néha labirintusos látomások közt, s mintegy a rokon jelentésrészeket egymásra vetítve férhet közelebb a konkrét lírai mondandóhoz.

A másik: egyes kifejezések hallatlan mértékű feltöltődése, megtelése az idők folyamán. A *Hirt* (*pásztor*) szó például már igen korán,

például az 1899 szeptemberében keletkezett *Stundenbuch*-darabban előfordul (*Himnuszt zengek*…): a dolgokról azt mondja, olyanok, mint a nyáj, s ha este hazavonulnak, őrzi őket a pásztor. A metaforikus mozzanat itt már beóvakodott a versbe, – de a figura (Rilke egyik alapfogalma mindvégig) még főleg a pusztában ácsorgó embert mutatja. Az irodalomban azt olvassuk, a költő a francia realista festő, Jean-François Millet egyik képén fedezte fel az alakot… De hát, sóhajthatnánk: bárhol is látta, a képzeletében nyert szinte földöntúli dimenziót.

Mi jellemzi a pásztort? Mozdulatlan, mintha semmi nem érdekelné, kizárná magát a világból (a híres *Weigerung*-motívum: megvonja magát az ember a világtól, a tárgyaktól, még a szerelemben is hátrál, s még az *adás* pillanatában inkább *vesz;* illetve a kettő Rilkénél egymás oltódik…). A síkon áll, a pusztán, a nagy egek alatt (Rilke bibliai témájú verseiben több ízben előfordul, nyomatékkal, az *Ebene*, *sík* kifejezés: a vonuló, hazát-otthont kereső nomád népeket jelöli). Alig függ össze valamivel, még önmagáról is meg-megfeledkezik talán… De összefügg a messzeséggel, a magassággal. És legfőbb tulajdonsága, hogy gondoskodik másokról, a nyájról. Tehát mintegy közösséget teremt, tart, alapít. A magányos költő kedvenc és különös látomása ez, mindenesetre alkalmas a pásztorfigura megemelésére, mitikus dúsítására. Rilke maga roppant plasztikusan írja le az alakot egyik korai prózájában: *A pásztor nem moccan; mint egy vak, úgy ácsorog birkái között; mint egy dolog, amelyet amazok pontosan ismernek; ruházata nehéz, mint a föld, és viharvert, mint a kő. Nincs saját, külön élete. Az ő élete a pusztáé, az égbolté, az állataié, amelyek körülveszik. Nincsen emlékezete, ugyanis benyomásai: az esők, a szél, a délidő, a naplemente. És nem kell megtartania őket, mert örökké vissza-visszatérnek*. És tudjuk, e korai találás, torlasztó tulajdonítás „transzcendáló" fázisa főleg a dél-spanyolországi, Ronda környékén tett kirándulásokon szélesedik majd ki, ott nyeri el végleges – és aztán Rilke későbbi költészetében állandóan visszaköszönő – tartalmi összességét. De hát ez már külön tanulmány tárgya lehetne.

Talán szólhatnék még egyéb – csak az aprólékos fordítói munka során feltáruló – jegyekről is (Rilke szófukarságáról; arról, milyen feltűnően hanyagul ismétel egy-egy szót a költeményen belül, szinte alig keres szinonimát…); ritmikai szabadosságáról; a *Tschako* szó felbukkanásáról; a valódi érthetetlenséget súroló darabokról (*Az ágy*, *Az agglegény*); a rím és rímtelenség szellemes egyidejűségéről a versben; a kérdőjelek után használt kisbetűről; a párrímek alkalmazásáról a szonettben. Megérne pár szót Rilke – kevesek által felismert – erotikája (már a korai versekben is, pl. a nagy Szent Ferenc himnuszban); a vallási révetegség

és az erotikus mámor összefonódása külön fejezet lehetne e téren). Ugyanis nemcsak a húszas években sokasodnak meg az *Eros*-témájú darabok (a leghíresebb talán a *Hét vers*, *Sieben Gedichte*).

De talán minderről beszélhetünk majd egyszer később, és nem csak azoknak, akik még csak sejtik, mire célzunk, hanem azoknak is, akik már tudják, hogy Rilke olvasása örök barangolás. És talán így is nevezhetné egy találékony olvasó: a barangolás boldogsága, a talált tárgyak elvesztése és újra meglelése más magaslatokon.

Rainer Maria Rilke: Tér és csillagok - Versek
fordította: Báthori Csaba
Napkút Kiadó, 2023.