

47926

JULIJA PAJMAN

VPLIV LIKOVNE UMETNOSTI
NA OSEBNOST IN DELO
RAINERJA MARIJE RILKEJA

DELNI PONATIS IZ
INAUGURALNE DISERTACIJE

**VPLIV LIKOVNE UMETNOSTI
NA OSEBNOST IN DELO
RAJNERJA MARIJE RILKEJA**

Delni ponatis
iz
INAUGURALNE DISERTACIJE,
ki jo je predložila dipl. phil.
JULIJA PAJMAN
za dosego doktorske časti

Disertacija je bila sprejeta
na podlagi referatov gg.:
univ. doc. dr. Antona Ocvirka
univ. prof. dr. Jakoba Kelemine
univ. prof. dr. Franca Steleta
na seji fakultetnega sveta filozofske fakultete
kr. univerze v Ljubljani
z dne 7. junija 1944.

47926



030023447

23. 11. 44.

Z dovoljenjem filozofske fakultete se ponatisnejo
iz celotne razprave tukaj:

**IIIa. RODIN IN PREDMETNA USMERJENOST
V »NEUE GEDICHTE«**

Celotno delo obsega:

I. Rilkejevi prvi stiki z likovno umetnostjo
in njih pomen.

II. Vpliv ruskega in wopswedskega slikar-
stva na Rilkejevo umetnost in na razvoj njego-
vega gledanja.

IIIa. Rodinov vpliv in predmetna usmerje-
nost v »Neue Gedichte«.

IIIb. Rilkejevo doživetje Cézanna in njegov
odklon od likovne umetnosti.

Literatura.

IIIa.

Rodin in predmetna usmerjenost v »Neue Gedichte«

1. Poleg pisem¹ in spisa o Rodinu² so Neue Gedichte v dveh delih³ sadeži Rilkejevega bivanja krog Rodina. Rilke se je odločil za bivanje pri Rodinu s čisto določnim namenom. V pismu Louji Andreas-Salomé z dne 10. avgusta 1903⁴ pravi, da je moral slediti Rodinu in sicer: »nicht in einem bildhauerischen Umgestalten meines Schaffens, aber in der inneren Anordnung des künstlerischen Prozesses; nicht bilden muß ich lernen von ihm, aber tiefes Gesammeltsein um des Bildens willen«. Bistveno za Rilkeja je tedaj bilo, da se je ob Rodinu učil umetniškega ustvarjanja sama, da je ob Rodinu proniknil v skrivnost umetnostnega nastajanja. Tudi na drugih mestih⁵ ponavlja Rilke večkrat isto misel, ko razpravlja o človeških prvinah umetniškega ustvarjanja, kot so: zbranost, ljubezen do dela, ljubezen do življenja, zlasti veliko pa o notranjem miru. V istem pismu piše n. pr. »O daß ich Werkstage hätte, Lou, daß meine heimlichste Herzkammer eine Werkstatt wäre und Zelle und Zuflucht für mich; daß alles dieses Mönchische in mir

¹ Leipzig, 1928/29 (= krat. Br.), Br. 1899—1902, Leipzig, Insel-Verl. Br. 1902—1906, (1930), Br. 1906—1907, (1932), Br. 1907—1914, (1933), Br. an den Verleger, 1906—1926, (1935), Br. an einen jungen Dichter.

² August Rodin, Berlin, I. del 1903, II. del 1907, J. Bard Verlag.

³ Neue Gedichte, Insel-Verlag, Leipzig, 1907 (= krat. N. G.), Der Neuen Gedichte anderer Teil. Insel-Verl. Leipzig, 1908, Werke III.

⁴ Br. 1892—1904, Leipzig, 1939, str. 384. Rilke in Rodin: Gertrud Scheibel, Rilke und die bildende Kunst, Giessenska disertacija, 1933, ki pa mi ni bila dosegljiva, in je zato ne morem oceniti, Goertz H., Frankreich und das Erlebnis der Form bei R. M. Rilke, Stuttgart, 1928. Rilke in Cézanne: Hagen, Rilkes Umarbeitungen, Leipzig, 1931.

⁵ Br. an einen jungen Dichter (Kapus), Inselbücherei z dne 23. aprila 1903, str. 19 in 14. maja 1904, str. 37. Br. 1892—1904: str. 339, 376, 381, 382 ss. 421.

klostergründend würde, um meiner Arbeit und Andacht willen... Denn ich bin zerstreut wie ein Toter in einem Grabe...«⁶

Razvidno je, da je Rilke iskal ob Rodinu najprej notranjih pogojev umetniškega ustvarjanja. Istočasno se mu je pa samo vzbudilo zanimanje za kiparjevo umetnost in za njene specifične zakone. Odtod njegovo poveličevanje plastike, odtod njegovo proslavljanje Rodina kot mojstraplastika in odtod njegovo teženje v plastični način pesniškega izražanja. Razumljivo je, da je pesnik pridobil iz opazovanja kiparske yaje globlje vpoglede v izrazne možnosti v lastni umetnosti. Analogno se skuša pesniška teorija okoristiti s spoznanji likovne teorije (Walzel). Iz že omenjenega pisma z dne 10. avgusta 1903⁷ razberemo, da se je Rilke zelo trudil, da bi odkril to novo orodje svoje umetnosti: »... Ich litt an dem übergroßen Beispiel, dem unmittelbar zu folgen meine Kunst kein Mittel bot; die Unmöglichkeit körperlich zu bilden, ward Schmerz an meinem eigenen Leib...« V tem nesorazmerju moremo videti razlog, zakaj se je pesnik odvrnil od kiparja. Ali pa: »darum tut es mir so furchtbar not, das Werkzeug meiner Kunst zu finden...« in končno »... Irgendwie muß auch ich dazu kommen, Dinge zu machen, nicht plastische, geschriebene Dinge, — Wirklichkeiten, die aus dem Handwerk hervorgehen. Irgendwie muß auch ich das kleinste Grundelement, die Zelle meiner Kunst entdecken, das greifbare, unstoffliche Darstellungsmittel für alles.« V pismu H. Pongsu pove Rilke izrecno, da o kakem literarnem vplivanju s strani Rodina ni govora (Drei unveröffentlichte Briefe R's. Dichtungen und Volkstum, 1937).

Zanimivo je, da ni najti v celotnem Rilkejevem delu mesta, kjer bi razvil svoj nazor o plastičnem načinu pesniškega izražanja. Ves čas ima pred očmi samo likovno umetnost in način likovno-umetnostnega opazovanja in oblikovanja. Tem pogostejše govori o nalogah umetnosti sploh in s tem tudi poezije. Vse njegove izjave glede tega se dajo skržiti v Rilkejevo osnovno zahtevo: umetnost bodi verna podoba predmeta, objekta. Tako n. pr. pravi: »Das ist die Hauptsache, daß man nicht beim Träumen, beim Vornehmen,

⁶ L. c. 386.

⁷ L. c. 384 ss.

beim In-Stimmung-Sein bleibt, sondern immer mit Gewalt alles in Dinge umsetzt.«⁸ Ali: »...sie (die Kunst) ist der demütigste Dienst und ganz getragen von Gesetz.«⁹ Pesnik ima v mislih ravno zakon stvari. O pesnikovi »predanosti stvarem« bomo še govorili.

Še najbolj neposredno se je približal vprašanju plastičnega pesniškega ustvarjanja na tistem mestu, ko se je vprašal po temeljnem elementu svoje umetnosti in ga je odkril v jeziku.¹⁰ »Liegt das Handwerk vielleicht in der Sprache selbst, in einem besseren Erkennen ihres inneren Lebens und Wollens, ihrer Entwicklung und Vergangenheit?« Dejstvo je, da je Rilke jezik dobro študiral, kar sledi iz lastnega priznanja. Na istem mestu namreč dalje dostavlja, da je uvidel važnost jezika nekoč ob velikem Grimmovem slovarju. Poleg poznanja jezika pa Rilke domneva, da je poeziji potrebno tudi temeljito poznanje stvari.¹¹ Tretji predpogoj pa vidi v neki kulturi, ki si jo naj bi umetnik temeljito pridobil. Vendar je značilno, da odklanja abstraktno znanost in se ogreva prvenstveno za prirodoslovno.¹²

Nekak obračun vsega, kar je pridobil pri Rodinu, je pesnik podal v pismu Holitscherju z dne 13. decembra 1905,¹³ kjer pravi, da se je počasi začel učiti živeti potrpežljivo in da je vedno manj preziral veselje. Naučil se je živeti v tistem miru, kakršnega razodeva življenje živali, rastlin, stvari, ki ne poznajo strahu. Podobno je pisal 20. sept. 1905 svoji ženi: »...Es rauscht von Kräften, die in einem einströmen, es kommt eine Lebensfreude, eine Fähigkeit zu leben über einen, von der ich keine Ahnung hatte.«¹⁴

Nič manj ni proniknila v Rilkeja Rodinova delovna maksima »travailler«. Judita Cladel navaja dobesečno, kar je rekel Rodin nekoč nekemu učencu, ki ga je vprašal za svet: »Je n' ai rien d' autre à vous dire depuis la dernière fois: travaillez, modelez, faites des pieds, faites des mains,

⁸ Br. 1892—1904, str. 261—262.

⁹ Ibid. 377, primerjaj še ibid. ss. 336, 339, 382.

¹⁰ Ibid. 386.

¹¹ Ibid. 387.

¹² Ibid. 387.

¹³ Br. 1902—1906, str. 283—285.

¹⁴ Br. 1904—1907, str. 95.

et apportez-les moi; je vous dirai ce que j'en pense...« Besedo »travailler« nahajamo pogosto v Rilkejevih pismih: »Comment faut-il vivre? Et vous m'avez répondu: En travaillant.«¹⁵ Preiskovalci pesnikovega življenjskega nazora podčrtavajo pomen Rodinovega »Travailler« za samopožrtvalno asketsko smer pri Rilkeju, ki se v naslednjih letih izraža vedno krepkeje in se zgosti nazadnje v zamisel o samoodpovedi v smrti.

Nesporno je, da je Rodin obudil v Rilkeju tudi smisel za antiko. Saj je našel pesnik pri kiparju večjo zbirko antičnih kipov, ki mu jih je mojster razlagal in tolmačil. Bolj kot Rilkejeve izjave o tem, kaj vse mu je Rodin posredoval, pa zgovorno dokazuje in izpričuje Rodinov vpliv pesniška zbirka *Neue Gedichte*.¹⁶

2. Omeniti je treba vendar tudi, da je pesnik v začetku svojega bivanja v Parizu dokončeval »Knjigo ur«, ki jo je nato zaključil v Italiji. Delo na »*Neue Gedichte*« je napredovalo zelo počasi, saj je prve pesmi zapisal že ob svojem prihodu v Pariz (l. 1902), zbirko pa je izdal leta 1907—08. Morda bi se objava še zakasnila, da ga ni silil k nji založnik profesor Kippenberg, ki je l. 1906. prevzel vodstvo Insel-Verlaga. Rilke v tem času večkrat govori založniku o novih pesmih, ki nastajajo. Tako mu sporoča 10. novembra 1906: »Augenblicklich ist allerhand Wachsendes und Werdendes...« Dne 9. februarja 1907 mu pa najavlja za konec leta novo zbirko pesmi: »...so wird, hoffe ich, ein neues, recht wesentliches Gedichtbuch gegen Ende 1907 Ihnen vorgelegt werden können. Das Material dafür wächst langsam.«¹⁷ V zadregi je bil tudi še glede naslova, to pa zato, ker so pesmi »izražale nekaj objektivnega«. Poletje 1907 je postalo odločilno za dovršitev zbirke, dobila je ime *Neue Gedichte*.

¹⁵ Br. 11. septembra 1902.

¹⁶ Vsak avtor, ki govori o Rilkeju, se najboljirneje in sploh centralno ustavlja ravno ob teh pesmih. Tako n. pr., da jih navedem samo nekaj: Angeloz F. Rainer Maria Rilke, Paris, 1936, Bauer Marga, Rilke und Frankreich, Bern, 1931, Betz Maurice, Rilke vivant, 1935, Goertz, Hartmann, Frankreich und das Erlebnis der Form bei R. M. Rilke, Stuttgart, 1928, Pongs Hermann, Zur Existenzform des Dichters, Das Bild in der Dichtung, II. Bd. Marburg, 1939.

¹⁷ Br. an den Verleger 10. novembra 1906 in 9. februarja 1907.

Delal je silno intenzivno, skoro brez stika z zunanjim svetom. Glede postajanja pesmi, glede pesnikovega dela na njih, ni mnogo znanega. Iz nekaterih pisem se zdi, da je pesnikova žena sodelovala pri ureditvi in morda tudi pri kaki predelavi. Vendar moremo sklepati, da so v glavnem ostale neizpremenjene in da jih je takoj izdal. Hagenovo delo¹⁸ se omejuje le na Frühe Gedichte, Corneta in Rilkejeve prevode, ne vključuje pa naše zbirke. Posebno pogosto obravnavajo pisci, ki razpravljajo o Rilkeju, iz te zbirke pesmi: Panther (Pongs, Kaufmann, Angelloz, Bauer), Römische Fontäne (Angelloz, Walzel), Die Rosenschale, Das Karusell (Bauer). Kako se torej odražajo vsi tisti številni elementi, ki jih je Rilke odkril pri Rodinu, v njegovi lastni umetnosti? Odgovor na to vprašanje bom skušala podati na naslednjih straneh.

3. Precej novega duha je Rilke vnesel že v izbero t e m e. Če je bila dotlej Rilkejevi poeziji lastna v večini neka splošnost,¹⁹ preseneča v »Neue Gedichte« množica docela konkretnih in individualnih predmetov (sujetov). Pod naslovom pesmi *L'ange du Méridien* je n. pr. pesnik sam zapisal: Chartres. S tem je točno označil, kje je vzel predmet svoje pesmi. Prav tako je sam označil, da je »model« svojega panterja odkril v pariškem Jardin des Plantes. Ta pesem je rezultat večtedenskega študija in vendar ne obsega več ko dvanajst vrstic. Isto velja za njegovega Flaminga. Gazelo, ki jo opisuje, je zoološko točno diferenciral z oznako: Antilope dorcas. K pesmi »Der Platz« je pripisal v oklepaju Furnes.²⁰ Kipi, ki jih opeva, so imensko označeni (Apolo), prav tako številne antične in mitološke osebe (Erana, Sapfo, Orfej, Elija, Kristus in drugi).²¹ Zadel je nanje deloma ob Rodinu (Apolon), deloma ob določenih slikah (Orfej), deloma v stiku z antiko in srednjim vekom v Louvreu (Erana, Sapfo, Elija). Tudi iz rastlinskega sveta je opeval docela določeno cvetlico (n. pr.

¹⁸ Wilhelm Hagen, Rilkes Umarbeitungen, Leipzig, 1931.

¹⁹ Rilke je opisoval n. pr. berača sploh, slepca sploh itd.

²⁰ N. G. str. 85.

²¹ N. G. Orpheus 99, Tröstung des Elias 129, Kreuzigung, 157, Der Auferstandene 159.

hortenzo).²² Dejstvo, da je Rilke usmeril pogled v konkretni, in individualni svet (predmete), ni težko spraviti v sklad z enako Rodinovo težnjo. Saj je vendar naravno, da je torišče plastike nekaj konkretnega, individualnega. Že Rilkejeva izbira tem kaže, da se je pesnik približal idealu plastičnega umetniškega ustvarjanja. Tako je tudi sam ustvaril na tem polju morda najlepše bisere svojega plastičnega umetniškega dožemanja in ustvarjanja. Kako čudovito je predočil usodo ujetega panterja v pesmi, ki velja v svetovni književnosti za klasični zgled »Dinggedichta«, kako lepo se je vživel v obnašanje mačke, kako lep je njegov opis gazele, celo enorožec ni ušel njegovemu tenkočutnemu opazovanju. Veličastno primerja pesnik človekovo umiranje z labodovim spuščanjem na vodno gladino, veličastna je njegova slika ptic flamingov. Prav tako je našel priliko za opazovanje papig in psa. Kakor je segal po motive v animalni svet, prav tako se je rad sklanjal k rastlinskemu življenju. Gotovo je, da vsega tega ni srečal v svetu Rodinove umetnosti, ali eno je gotovo in hočem poudariti: Rodin je Rilkeja tematično vsestransko razgibal in sicer bolj ko z vsako svojo posamezno skulpturo s svojim celotnim umetnostnim nazorom. Rodin je bil tisti, ki je Rilkeja neizprosno zbližal svetu z vsemi njegovimi pojavi.

Preidemo za tem k vprašanju stila in tehnike. Literarna teorija uvršča pesnitve iz *Neue Gedichte* med *Dinggedichte*,²³ ki jih že najdemo pri C. F. Meyerju, Mörike. S tehnične strani jih je najbolj pojasnil Walzel, n. pr. s pokazom na lirični jaz, ki se je umaknil »njemu«. (Op. 41.) *Dinggedicht* se more imenovati pesniški pandan k plastikam kiparstva. Rilke sam se tega izraza izrecno ne poslužuje, pač pa opisuje njegov smisel, ko govori: »Es liegt eine Art Reinheit und Jungfräulichkeit darin, in diesem von

²² Blaue Hortensie 65.

²³ Primerjaj Oppert, *Das Dinggedicht, eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesleben, H. 4, 1926. Pongs H., *Zur Existenzform des Dichters, Das Bild in der Richtung*, II. Bd. 1939, Kaufmann Fritz, *Sprache als Schöpfung, Zur absoluten Kunst im Hinblick auf Rilke*. Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XVIII, Bd., 1. H.

sich selbst Fortschauen...«²⁴ Gre tedaj za brezosebno umetnost, za popolno umetniškovo podreditev objektu. In Rilkejeve Neue Gedichte so en sam »Dinggedicht«.

Neue Gedichte pomenijo novo fazo v pesnikovem ustvarjanju. V »Knjigi ur« je iskal predmete za idejo, ki bi ji dal telesnost; iskal je simbole; v N. G. izhaja od predmetnosti, toda večina predmetov se mu poglobi v pomenljivost. Iz čiste deklinacije ljubezni postane vseljubezen in vsak predmet dobi oko, v katerem se zrcali nebeška globina: Bog (Bog, kakor ga pojmuje Rilke). Večkrat zadostuje ena sama beseda, da postane predmet prosojen. N. pr. v pesmi Kurtizane²⁵ poda čisto stvarni stavek »Die Augen, die heimlicher Verkehr...« globlji smisel. (Märker).

Brez dvoma je Rilke postal tako izrazit glasnik te poezije nove vrste tudi pod vplivom francoske literature.²⁶ Rilke je gotovo poznal Baudelairea, saj ga sam v pismih večkrat omenja, zlasti v zvezi s Cézannom, torej tistim slikarjem, ki mu pomeni vrhunec »čiste« umetnosti. Dejstvo je tudi, da je Leconte de Lisle pesnil na enak način in opeval zlasti slone. Prav tako je značilno francosko opevanje antike, srednjega veka in biblije.

V Neue Gedichte se pesnik tudi ne oklepa več nekih osnovnih vodilnih idej, ki bi ga vodile skozi več pesmi ali celo skozi celo zbirko (Stundenbuch), temveč se čudovito prožno vživlja v mnogoličnost stvari, predmetov, razpoloženj in oseb, ki spadajo k najrazličnejšim sferam. V njih išče vezi z veseljstvom.

Kakor si ni mogoče misliti Rodinovega umetnostnega ustvarjanja brez tesne povezanosti z naravo, prav tako ni Rilkejeve poezije brez sozvoka dogodkov v naravi. Če je Rodina imenoval po Rilkejevih lastnih besedah pesnik Rodenbach »eine Naturkraft«²⁷ in če je Rilke sam pisal, da je v Rodinu »etwas von der großen Geduld und Güte der Natur«,²⁸ je razumljivo, da je Rilkejeva ljubezen do narave ob Rodinu našla le novo potrdilo. Seveda zopet ni mogoče

²⁴ Br. 1892—1904, 343.

²⁵ N. G. 75.

²⁶ Glej Angelloz, Rainer Maria Rilke, Pariz, 1936, str. 218—220.

²⁷ Rilke, Auguste Rodin, Insel Verlag, str. 14.

²⁸ Ibid.

reči, da bi h kaki pokrajinski pesmi Rodin pesnika neposredno inspiriral, toda poudarka zasluži že dejstvo, da ga je sploh v tej ljubezni krepil. In ravno to nam dokazujejo pesmi kakor n. pr. *Landschaft*,²⁹ *Städtische Sommernacht*,³⁰ *Römische Campagna*³¹ ali *Spätherbst in Venedig*³² itd., ki so vse iz tega časa.

Najbolj neposredno sorodnost sujetov Rodinove in Rilkejeve umetnosti pa je mogoče ugotoviti pri pesmih, ki imajo likovno-umetnostni sujet. Gre za Rilkejevo poezijo ob določeni skulpturi ali arhitekturi. Rilke se je v Parizu in sploh v Franciji, pa tudi v Italiji seznanil z izredno velikim številom likovnih umetnin vseh vrst in nič čudnega ni, če ga je ta ali ona pesniško navdahnila. Velja pa poudariti, da se ni Rilke v tej dobi svojega zrelega pesniškega ustvarjanja nikdar več vračal k praksi mladih dni, da bi n. pr. v verzih opisoval kako Rodinovo skulpturo, kakor je v mladosti pisal ilustrativne verze k slikam.

Rodin³³ in tudi Rilke: oba sta umetniško utelesila *Apolona*. Rilke ga je celo dvakrat.³⁴ Prav tako sta ustvarila vsak po svoji zamisli *Evo*.³⁵ Svojski pomen za Rodina je imela srednjeveška katedrala. Pesnik poudarja, kako je kipar spoznal, da ni zgradbe, ki bi bolj združevala v sebi skulpture kakor katedrala. Pesnik imenuje katedrale »großen Magnete der Plastik einer vergangenen Zeit«.³⁶ Rodin se je torej zavestno in smotrno sklanjal k študiju katedral in kako naj si sicer razlagamo Rilkejevo poezijo katedrale če ne kot odraz tega velikega Rodinovega navdušenja za gotško arhitekturo. Celó vrsto pesmi je Rilke posvetil katedrali: *Die Kathedrale*, oziroma njenim sestavnim

²⁹ Rilke, *Neue Gedichte*, 1928, str. 187.

³⁰ Ibid. 188.

³¹ Ibid. 189.

³² Ibid. 204.

³³ O Rodinu in njegovem stališču v umetnosti primerjaj: Cladel Judith Rodin, Paris, 1936, Clement Paul, Auguste Rodin, *Die Kunst für alle*, Jahrg. 20, 13, 1905, Maclair Camille, Auguste Rodin, Praga, 1907, Nostitz Helene, Rodin in *Gesprächen und Briefen*, 1927, Einstein Carl, *Propyläen-Kunstgesch.* XVI. *Die Kunst des XX. Jahrh.* Berlin, 1928.

³⁴ Früher Apollo, N. G. 7; Archaischer Torso Apollos, ibid. 117.

³⁵ N. G. 162.

³⁶ Auguste Rodin, str. 15.

delom Das Portal, Die Fensterrose, Das Kapital, Gott im Mittelalter.³⁷

Tudi človeka, njegova razpoloženja in različna stanja je pesnik zajel v kar najbolj plastične podobe. In tudi tu je našel marsikaj pri Rodinu. Pri Rodinu in Rilkeju najdemo isti sujet: pesnikovo smrt (Der Tod des Dichters).³⁸ Značilno sorodno je Rilkejevo opevanje različnih ženskih duševnih stanj z Rodinom.³⁹ Vendar ima v Rilkejevi liriki v Neue Gedichte odločilno mesto svet stvari, rastlin in živali, kajti ravno ta svet je mogel pesnik zajeti v poezijo najbolj objektivno, stvarno, brezosebno.⁴⁰ Ravno tu je mogel še najbolje nadomestiti izpoved »jaza« z objektivnostjo »Njega«. Toda Rilke se dobro zaveda, da bo moral navezati stike tudi s človeškimi liki, saj toži o napačnosti svojih odnosov. Svoji ženi piše 24. junija 1907: »Mein Verhältnis zu meinen „Modellen“ ist ja sicher noch falsch, besonders, da ich eigentlich noch gar keine menschlichen Modelle brauchen kann (Beweis: ich mache sie noch nicht) und mit Blumen, Tieren und Landschaften noch für Jahre hinaus beschäftigt bin. Die Anfangsszene der Alkestis ist vielleicht der erste Griff in die Welt der „Gestalten“.«

Svoj nazor o vprašanju je Rilke izrazil v verzih v pesmi »Der Tod des Dichters«.⁴¹

»Er lag. Sein aufgestelltes Antlitz war
bleich und verweigernd in den steilen Kissen,
seitdem die Welt und dieses von ihr Wissen
von seinen Sinnen abgerissen,
zurückfiel an das teilnahmslose Jahr.«

Pesnik torej govori o znanju, ki si ga je pridobil na temelju čutov in nato nadaljuje:

³⁷ N. G. 32—40.

³⁸ N. G. 30.

³⁹ Ena izmed Rodinovih skulptur ima naslov: »Jokajoča«. Rilke v N. G. poje o Die Genesende (57), Die Erwachsene (58), Die Erblindete (60).

⁴⁰ Theissen Mien, Das Ich bei Rilke und Carossa, Neumann Elisabeth, Die Verschiebung des Erlebnisses »Wirklichkeit« in mittleren und späteren Dichtungen R. M. Rilkes, Marburg, 1938. O. Walzel, Das Wortkunstwerk. Die Schicksale des lyrischen Ichs, Berlin, 1923.

⁴¹ N. G. 30.

»Die, so ihn leben sahen, wußten nicht,
wie sehr er eines war mit allem diesen,
denn dieses: diese Tiefen, die Wiesen
und diese Wasser waren sein Gesicht.«

Lepše bi pesnik težko izrazil svojo povezanost z vesoljno naravo. Ali ni v tem prozoren Rodinov nazor? Saj je tudi v ospredju Rodinovega zanimanja narava. Ravno kiparjeva vdana poglobitev v naravo je vir njegovega čudovitega optimizma. Rodin čuti izreden užitek v pokoravanju kosmičnim zakonom. Zato tudi dojema vse stvari v njih spojenosti s kosmosom. To je njegova prava metafizika.⁴²

4. Kakor je vplival Rodin na pesnikovo razmerje do sveta in življenja in na izbero teme, tako je še v odločilnejši meri vplival na pesnikovo tehniko. Rilke je preusmeril vse svoje ustvarjalne zmožnosti, pa tudi izpopolnil način svojega ustvarjanja samo, da bi postal v umetniškem ustvarjanju podoben velikemu Rodinu. Kot »umetniški prijem«, ki ga je videl pri Rodinu, moremo omeniti predvsem trudapolno pripravo za delo. Stvar, ki naj bi postala predmet njegovega pesniškega oblikovanja, je z največjo vestnostjo opazoval, da bi prodril do njenega bista. To dokazuje, da si je pesnik dejansko prizadeval, da bi postal objektivn. Ni mu bilo tedaj več za izražanje osebnih razpoloženj, marveč za podreditev objektivni realnosti. Klasično ponazarja ta novi način pesnikovega ustvarjanja pesem »Der Berg«:⁴³

»Sechsenddreißigmal und hundertmal
hat der Maler jenen Berg geschrieben,
weggerissen, wieder hingetrieben
(sechsenddreißigmal und hundertmal)

zu dem unbegreiflichen Vulkane,
selig, voll Versuchung, ohne Rat, —
während der mit Umriß Angetane
seiner Herrlichkeit nicht Einhalt tut:

Tausendmal aus allen Tagen tauchend,
Nächte ohnegleichen von sich ab
fallen lassend, alle wie zu knapp;
jedes Bild im Augenblick verbrauchend,

⁴² Rehm, Wirklichkeitsdemut der Dingmystik, Logos XIX., 1930.

⁴³ N. G. 250.

von Gestalt gesteigert zu Gestalt,
 teilnahmslos und weit und ohne Meinung —,
 um auf einmal wissend, wie Erscheinung,
 sich zu heben hinter jedem Spalt.«

Pesem opeva veličino predmeta in umetnikov skrajni napor, da najde v svoji umetnini predmetu enakovreden izraz ali z Rilkejevo besedo enakovreden »Umriß«. V pesmi je točno označen nazor, da naj umetnik predmet opazuje vse dotlej, dokler ne preide trenutni vtis v trajno podobo predmeta. A obenem z njo se razkrije pesniku »veličina predmeta«, t. j. njegov simbolni pomen v kozmičnem redu. Da je pesem nastala pod Rodinovim vplivom, je razumljivo. Saj je ravno Rodin razumel ob objektivnem opazovanju stvari razkleniti »njeno veličino«, umel je čudovito, kakor pravi pesnik, »die Gnade der großen Dinge«. ⁴⁴ V skladu z Rilkejevim načinom ustvarjanja je tudi njegov pojem inspiracije. Delovno načelo, ki ga je vedno bolj osvajalo in to prav pod neposrednim Rodinovim vplivom, je vedno bolj izpodrivalo v njem pojem umetniške inspiracije kot nekega daru. Mesto tega je stopilo prepričanje, da je inspiracija dana vsakemu, kdor opazuje naravo zvesto in nesebično in opira svoje delo nanjo. Povzpел se je do pojma »delovne inspiracije«, saj je govoril o prehodu od dane inspiracije do izzvane in vzdržane. ⁴⁵ Prišel je torej do istega prepričanja kot Goethe v starosti (»die Poesie kommandieren«).

5. Preidimo zatem v podrobnejši študij pesnikovega stila. ⁴⁶ Opazovali bomo predvsem one lastnosti, ki ga približujejo njegovemu vzoru, Rodinu. Vprašajmo se najprej, ali je njegov stil likovit, slikovit in plastičen ali pa nekaj temu nasprotnega? Spomniti se moramo, da je naš pesnik sodobnik impresionistične dobe umetnosti, ki je razvezala svet, ki nas obdaja, iz trdnih oblik v barve, kretnje, v impresije. Tukaj vidimo, da barva in zvok v tem času pri Rilkeju nista več edina čutna podatka, kakor sta bila dotlej, ampak da se je pesnik približal predmetom predvsem z opisovanjem

⁴⁴ A. Rodin, 9.

⁴⁵ Br. 1904—1907, 305.

⁴⁶ Pongs, *Das Bild in der Dichtung*, glej op. 24, str. 8, Walzel, *Gehalt und Gestalt*, Berlin, 1923.

tudi njihovih najbolj značilnih lastnosti, kakor Rodin. Pri človeku opisuje n. pr. glavo, obraz in na obrazu oči in obrvi, telo, grudi, hojo, glas. Živali zna sijajno prikazati n. pr. iz njene hoje, ptiča iz njegovega leta, psa iz njegovega življenja pri tleh, gazelo iz kretnje vratu, katedralo iz vseh njenih delov, rastlino iz listov, pokrajino iz pobočij, hiš, delov neba in polomljenih mostov. Naj navedem nekaj primerov, ki bodo konkretno pokazali elemente, s katerimi je Rilke skušal predstaviti tajnosti Rodinove plastike v poezijo. Oglejmo si n. pr. pesem »Die Fensterrose«.⁴⁷ Naslov pomeni rožo, naslikano na cerkveno okno, pesem pa opisuje mačko ozir. njeno hojo in pogled. Mačko je razkril za poezijo Baudelaire. Za pesnika in za vsakega drugega je pri teh živalih najbolj značilna njih hoja in pogled. Edino ti dve posebnosti navaja pesnik. Podatki so torej skopi, a zadostni.

»Da drin: das träge Treten ihrer Tatzen
macht eine Stille, die dich fast verwirrt,
und wie dann plötzlich eine von den Katzen
den Blick an ihr, der hin und wieder irrt,
gewaltsam in ihr großes Auge nimmt, —
den Blick, der, wie von eines Wirbels Kreis
ergriffen, eine kleine Weile schwimmt
und dann versinkt und nichts mehr von sich weiß.

Wenn dieses Auge, welches scheinbar ruht,
sich auftut und zusammenschlägt mit Tosen
und ihn hineinreißt bis ins rote Blut —
so griffen einstmal aus dem Dunkelsein
der Kathedralen große Fensterrosen
ein Herz und rissen es in Gott hinein.«

Pesnik primerja mačkino oko z okni katedrale in njen značilni pogled, ki nekaj časa plava in se potem v nevednosti potopi, z rožami na teh oknih, ki so nekoč dvigale iz cerkvenega mraka srce in ga vsajale v Boga. Podoba je bizarna in razumljiva samo, če se bralec točno vživi v mačkin pogled. Dokazuje vsaj, kako subtilno je znal pesnik opazovati in najti v še tako neznatni in nepomembni stvari ali lastnosti most do najvišjih čustev.⁴⁸ V tej zvezi naj omenim Verlaineovo poezijo, ki jo je Rilke tudi poznal — saj je prevedel v nemščino Verlaineovo pesem *Agnus Dei* —. Zlasti za Verlainea

⁴⁷ N. G. 38.

⁴⁸ Prim. Goethe: *Fensterscheiben*!

je namreč značilno zadevanje na Boga, ob življenskih vsakdanjostih je značilna neka svojska religioznost, katere sledove najdemo tudi pri Rilkeju. Sicer pa je Verlaine na Rilkeja razmeroma najmanj vplival od vseh francoskih simbolistov.⁴⁹ — Ako se torej vprašamo, ali vpliva navedena pesem »plastično«, smo v zadregi. Jezik je očitvidno impresionističen, prisiljena simbolistika na koncu jo stavi v Baudelairovo šolo. Navedena pesem ni plastična z ozirom na jezik, pač pa z ozirom predstavljanja, na katero se opira in brez katerega bi pesmi ne razumeli.

6. Bolje bomo spoznali Rilkejev izrazit plastični način izražanja v pesmi »Der Panther«.⁵⁰ Pesnik se spet, prav tako ko Rodin vglobi v osrčje predmeta, v njegovo skrito življenje in notranjo silo. Na ta način so Rilkejeve pesmi zelo dinamične, vendar je vsa njihova dinamika podrejena osnovni gibalni sili opevanega predmeta. Rilkejeva pesniška umetnina je prav tako kakor Rodinova skulptura značilno uravnovešena. Ravno to ji daje tudi neko zaključnost in pa monumentalnost. — Preden je Rilke izrazil svoje doživetje panterja v pesniški formi, se je neštetokrat mudil pred panterjevo kletko. Opazoval je z dneva v dan zaprto žival in naposled zajel svoje doživetje v značilne verze:

»Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.«

Pesem sama je že močno raziskana. Zanimivo je, da so se je lotili skoro vsi, ki so se kdaj z Rilkejem podrobneje ukvarjali. O tej pesmi so razpravljali: J. F. Schneider, *Der expressive Mensch*, str. 47; O. Walzel, *Wege nach Orplid*, Bd. 26, str. 59—63; Kurt Oppert, *Das Dinggedicht*, str. 759—671; Pongs, *Das Bild in der Dichtung*, str. 224 ss; P. Zech, *R. M. Rilke*, str. 134. P. Zech imenuje to pesem n. pr. »Stahlgedicht«. Stvarno pomeni to isto, kar »Dinggedicht«.⁵¹

⁴⁹ Prim. Marga Bauer, *Rilke und Frankreich*, Bern, 1931, str. 34—36.

⁵⁰ N. G. 44.

⁵¹ P. Zech, *Rainer Maria Rilke, Der Mensch und sein Werk*, Dresden, 1930, str. 134.

V prvi kitici je pesnik naslikal položaj, v katerem se žival nahaja. S konzonantom »st« in vokalom »a« in s ponavljanjem značilnih besed »tausend Stäbe« ustvari pesnik plastično sliko kletke. Še bolj kot to pa izstopa iz celotne pesmi *ritem*, s katerim ponazarja pesnik neprestano in enakomerno panterjevo hojo, premikanje v kletki, kar vse izraža eno samo utrujenost in depresivnost. V tem je pesnik izrazil *bistvo* v kletko ujete zveri, ki je kljub svoji veliki sili vendarle brez moči. V drugi kitici še prav posebno ponazarja njeno hojo:

»Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.«

V kitici se značilno menjavata »n« in »m« in s tem se pesniku posreči ponazoriti panterjevo hojo, ki je centrirana v sredini in volji. V zadnji kitici pa je zopet plastično prikazana vsa ubitost in zadržana silnost divje zveri. Plastiko je pesnik dosegel s krepkim in premišljenim *jezikom*, ki meri vse v to, da nam čutno *predoči* položaj, v katerem se žival nahaja. Jezik je lapidaren in izpričuje neko značilno trdoto. Tako je n. pr. zlasti v drugi kitici zgovorna črka »r«, ki pa se je je pesnik sploh v celi pesmi precej posluževal (Vorübergehender, geworden, er, mehr, hinter, stärker, allerkleinsten, Schritte, Kreise, dreht itd.). *Monumentalnost* pesmi pa je dosegel s tem, da je uravnotežil konkretno in abstraktno. Kakor je sicer hodil Rilke opazovat konkretno žival, se je vendar nadvse prizadeval, da bi jo dojel tudi v njenem bistvu, da bi jo torej dojel v tem, kar je zanjo *tipično* (brezupna hoja). Odmislil je vse, kar bi motilo to osnovno določilo. Samo v tem in samo v tem jo je hotel pokazati kakor izklesano. Na ta način ni pesem samo konkretna, pa tudi ne samo abstraktna, ni samo čutna, pa tudi ne izrazito umska. Vsi elementi so marveč družno vzporejeni, pesnik je v konkretnem našel abstraktno. V vsej pesmi pa je čutiti tudi neko *silo*, ki jo je umetnik v živali začutil; ponazoril je to z *uravnovešeno razgibanostjo*, z uravnovešenim ritmom. Panter v kletki stoji pred nami *osamljen* kakor kip. In vendar ga druží s svetom *ogled*, ki sprejaja podobe v ude in zamira v srcu. V zvezi

s to pesmijo smemo navesti, kar pravi Rilke o nastajanju stvari v Rodinovi umetnosti »Ein Ding nachformen, das heißt: über jede Stelle gegangen sein, nichts verschwiegen, nichts übersehen, nirgends betrogen haben; alle die hundert Profile kennen, alle die Aufsichten und Untersichten, jede Überschneidung. Erst dann war ein Ding da, dann war es Insel, überall abgelöst von dem Kontinent des Ungewissen.«⁵² Te elemente Rilkejeve poezije je najti v večini pesmi tega časa. Konča pa se »Panther« s kitico:

»Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf —. Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille —
und hört im Herzen auf zu sein.«

Pesem je v resnici klasično izklesana.

Zelo dober primer Rilkejeve zmožnosti, da prevede predmete v razgibanost je pesem »Das Karusell«.⁵³ Je pravi primer Rilkejevega artizma. Pesnik ponazarja vrtiljakovo gibanje. Najrazličnejše barve so enakomerno porazdeljene po celi pesmi. Porajajo se pred očmi gledalca in zopet ginevajo in s tem pesnik doseže za svoj namen potrebno razgibanost. Čim hitrejša naj bo gibanje, v tem krajših presledkih si sledi barve v: »ein böser, roter Löwe, ein weißer Elephant, ein kleines blaues Mädchen, weiß ein Junge, auch Mädchen helle, ein Rot, ein Grün, ein Grau.«

»Und das geht hin und eilt sich, daß es endet,
und kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel,
ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet,
ein kleines, kaum begonnenes Profil.«

Najbolj pa je to vrtenje zajeto v verz: »Und dann und wann ein weißer Elephant.«

Ena največjih značilnosti Neue Gedichte je pesnikova zelo pogosta raba enjambementa in majhnih besed na koncu verza. Ugotovljeno je, da te posebnosti v Rilkejevih začetnih pesmih ni, pač pa se je je pesnik navzel pozneje. Brez dvoma z določenim namenom. Če je postavljial rad manj važne in manj poudarjene besede v rimo, zlasti še členico, besedo pa, h kateri spada, na

⁵² Rodin 88.

⁵³ N. G. 80.

začetek novega verza, je hotel preprečiti, da ne bi nastal na koncu verza odmor, in doseči, da bi verzi hitro prehajali v verze. N. pr. v pesmi »Die Erwachsene«,⁵⁴ ki se končuje na sledeči način:

»...bis mitten unterm Spiel,
verwandelnd und auf andres vorbeireitend,
der erste weiße Schleier, leise gleitend,
über das aufgetane Antlitz fiel

fast undurchsichtig und sie nie mehr hebend
und irgendwie auf alle Fragen ihr
nur eine Antwort wage wiedergebend:
In dir, du Kindgewesene, in dir.«

Je to izraz Rilkejevega dinamizma.⁵⁵ Zdi se mi pa potrebno opozoriti še na en moment, ki daje tudi razumeti to pesnikovo posebnost. V mislih imam vpliv francoskega jezika na nemškega pesnika. Nič čudnega mi, če se je Rilke navzel kake posebnosti francoskega stihotvorstva, saj se je leta in leta intenzivno z njim ukvarjal in gojil tesno sožitje z njim in njegovo elastično prožnostjo. Rilke je gotovo globoko prodril v tujejezične izraze možnosti, v francoski jezikovni ritem. Vse to je moralo oploditi pesnikov lastni lirični način izražanja, zvočna barvitost njegovih besed se je nujno morala navzeti nekaj duha in elegance francoskega jezika. Saj soupada — kakor sem že omenila — čas, v katerem so nastale Neue Gedichte, z Rilkejevim naravnost rokodelskim učenjem tujega jezika. Zato ni čudno, da se v teh pesmih ta vpliv posebej odraža. Prav tako pa vemo, da je Rilke ravno pri Neue Gedichte stremel po čim večji zaključenosti in da mu je enjambement pomenil pri tem pomembno sredstvo. Z enjambementom je dosegel tudi plastiko v pesmi, in sicer na ta način, da je z njim ponazarjal notranjo razgibanost in napetost predmeta. Čim bolj upada francoski jezikovni vpliv, tem bolj zgineva iz Rilkejeve poezije tudi enjambement. S tem izraznim sred-

⁵⁴ N. G. 58.

⁵⁵ O enjambementu pri Rilkeju je napisala izčrpno študijo Annemarie Wagner, Unbedeutende Reimwörter und enjambement bei Rilke und in der neueren Lyrik, Bern, 1930. Dokazala je, da je v Erste Gedichte devet primerov enjambementa, v Frühe Gedichte petnajst, v Buch der Bilder 22, v Neue Gedichte največ — 69, potem pa število zopet pada.

stvom operira Rilke predvsem v letih 1902—1910. V tem času se mu je tudi posrečilo, da je z njim dosegel v nemškem jeziku edinstveno gotovost in oblikovno prožnost.⁵⁶ Stav-ljenje nepomembnih besed v rimo in enjambement data verzu pečat improvizacije, nedovršenosti. Ta vtis se poglobi še vsled obile rabe težko razumljivih ali nerazumljivih tudi prozaičnih besed in konstrukcij. Iz te dozdevno neobdelane mase se pa zabliška mestoma genialna misel. Vsa ta nedodelanost in neokretnost je pa hotena kretnja, kakor izvaja O. Walzel, ki primerja to pesnikovo tehniko z Rodinovo: »Tako se dvigajo v Rodinovi umetnosti iz pol-obdelanega kamna poteze neke postave ali samo obraza in dobe tem jačje življenje.« (Literaturgeschichte seit Goethes Tod, 298. Podrobneje v R. M. Rilke Neophilologos XIV, 1929, 12—27. Tudi v Wege nach Orplid.)

V tem pogledu je zanimiva n. pr. pesem »Das Kapital«.⁵⁷ Pesnik se poslužuje dokaj zapletene stavčne zveze, ponavlja vokalne in konzonantske skupine in uporablja enjambement:

»... und lassen drin, gedrängt und rätselhaft
verschlungen, flügelschlagende Geschöpfe:
ihr Zögern und das Plötzliche der Köpfe
und jene starken Blätter, deren Saft
wie Jähzorn steigt, sich schließlich überschlagend
in einer schnellen Geste, die sich ballt
und sich heraushält: alles aufwärtsjagend,
was immer wieder mit dem Dunkel kalt
herunterfällt, wie Regen Sorge tragend
für dieses alten Wachstums Unterhalt.«

Pesnik je mojstrsko ponazoril oziroma izrazil vso pestro razgibanost kapitela na ta način, da pripisuje statični pokojnosti svojega sujeta strastno razgibanost in notranje življenje tako posebno lepo akantovim listom kapitela.

V pesmi »Geburt der Venus«⁵⁸ opisuje pesnik novorojeno Venero. Rast deklinškega telesa slika izredno plastično z ne-

⁵⁶ Da pa se je Rilke v poznejših delih vrnil zopet bolj k nemški izrazni svojskosti, si je treba razlagati tako, da je že toliko obvladal jezik, da je lahko izražal misel brez umetnostno-jezikovnih pomagal romanskega jezika. Poleg tega se je pa tudi njegovo ustvarjanje samo odvrnilo od plastike k mistiki.

⁵⁷ N. G. 39.

⁵⁸ N. G. 107.

štetimi glagoli, n. pr. »aufsteigen, tauchen, zurückweichen, sich spannen, trinken, liegen, sich strecken, sich verschließen, entstehen, wachsen.« Kljub tej množici glagolov niti en primer ne moti, ker nobeden ne utruja in ni nobeden odveč. Z veliko izurjenostjo so vsi urejeni v celoto in podrejeni vodilnemu motivu. Razen tega uporablja Rilke v pesmi še zvočne pripomočke, s katerimi podkrepi in izrazi to, česar s samimi besedami ne more:

»So wie ein junges grünes Blatt sich rührt,
sich reckt und Eingerolltes langsam aufschlägt,
entfaltete ihr Leib sich in die Kühle
hinein und in den unberührten Frühwind.«

Tipična v tem pogledu je tudi pesem »David singt vor Saul«.⁵⁹ V vsaki kitici prevladuje drug vokal in tako pesnik ponazarja brenkanje harfe. V prvi kitici se menjavata ei in i, v drugi prevladuje ü, v tretji a, v četrti i.

7. Nova stilna značilnost Rilkejeve poezije je sumiranje barvnih svojstev predmeta. Z vsemi mogočimi jezikovnimi sredstvi nam pričara barvo, zven in celo vonj predmeta, vse mu služi v to, da bi dal svojemu pesniškemu izrazu čim večjo mero pregnantnosti, predmetu pa čim večjo mero življenja v umetnosti. In tudi v tem se zrcali njegovo veliko doživetje Rodina, saj je tudi Rodin učinkoval čisto slikarsko. Tipična je pesem »Das Einhorn«:⁶⁰

»Der Beine elfenbeinernes Gestell
bewegte sich in leichten Gleichgewichten,
ein weißer Glanz glitt selig durch das Fell
und auf der Tierstirn, auf der stillen, lichten,
stand, wie ein Turm im Mond, das Horn so hell,
und jeder Schritt geschah, es aufzurichten,
das Maul mit seinem rosagrauen Flaum
war leicht gerafft, so daß ein wenig Weiß
(weißer als alles) von den Zähnen glänzte...«

Skušajmo dognati sestavine, ki so v tej pesmi osnova Rilkejevega plastičnega izražanja. V celem odstavku so edini težki, temni vokali v besedah: Glanz, Turm, Mond, Horn in geschah. Z besedami »ein weißer Glanz glitt« je Rilke ponazoril svetlikanje svetlobnega žarka na površini živali. Gre

⁵⁹ N. G. 16.

⁶⁰ N. G. 46.

za izmenjavo treh vokalov: e, a in i. V tej pesmi gre predvsem za barvne in svetlobne elemente. Vendar je zelo važno, da ti elementi ne učinkujejo samo optično, pač pa skuša pesnik z njimi izraziti predvsem bistvo. Pesniku ne gre tedaj samo za to, da bi posredoval čim večjo slikovitost, ampak tudi, da bi dal bistvo pisane živali naravnost za čutiti. Zato je njegov izraz tak, da posreduje hkrati z vizuelno predstavo v nekem smislu še taktilno. Ali ne vzbudi stavek »Das Maul mit seinem rosagrauen Flaum« mnogo bolj občutek neke žive, vlažne toplote kakor pa predstavo sive barve? Prav tako ponazarja bela barva »ein wenig weiß (weißer als alles)« v prvi vrsti bleščanje in šele nato označuje konkretno barvo zob. — Analiza je dokazala, da si je Rilke v resnici prizadeval, da bi neko konkretno bitje in njega bistvo približal z apeliranjem na čim več čutnih področij sprejemajočemu subjektu. Središče Rilkejevega opisovanja je v tem primeru barvni vtis, ki pa mu pesnik daje različne funkcije od konkretnega določila do splošnega vtisa. Zanimiva je n. pr. funkcija modre barve v zadnji vrsti prav kar navedene pesmi:

»und schloßen (seine Blicke, op pis.)
einen blauen Sagenkreis.«

Jasno je, da ne more imeti tukaj modra barva nobenega konkretnega pomena, pač pa samo abstraktnega. Modra barva pomeni v resnici Rilkeju večkrat nekaj daljnega, poglobljenega, skrivnostno hrepenečega.

V pesmi »Blaue Hortensie«⁶¹ pa uporablja Rilke barve predvsem kot optični fenomen in ne kot bistveno določilo:

»So wie das letzte Grün in Farbentiegeln
sind diese Blätter, trocken, stumpf und rau,
hinter den Blütendolden, die ein Blau
nicht auf sich tragen, nur von ferne spiegeln.«

Nato pa pesnik opisuje zgubljanje barv:

»Sie spiegeln es verweint und ungenau,
als wollten sie es wiederum verlieren,
und wie in alten blauen Briefpapieren
ist Gelb in ihnen, Violett und Grün;

⁶¹ N. G. 65.

Doch plötzlich scheint das Blau sich zu verneuen
in einer von den Dolden, und man sieht
ein rührend Blaues sich vor Grünem freuen.«

Rilke je v tej pesmi pokazal veliko mojstrstvo v besednem slikanju in se približal artizmu. Jezik ima popolnoma v oblasti. Na zopet svojstven način izpričuje Rilkejev artizem pesem »Das Karusell«. ⁶² Pesem ponazarja vrtiljakovo gibanje. Najrazličnejše barve so enakomerno porazdeljene po celi pesmi. Na barve v Karusell sem že opozorila.

Rilke uporablja barve najčistejše in najbolj predmetne v pesmi »Flamingos«. ⁶³

»In Spiegelbildern wie von Fragonard
ist doch von ihrem Weiß und ihrer Röte
nicht mehr gegeben, als dir einer böte,
wenn er von seiner Freundin sagt: sie war
noch sanft vom Schlaf. Denn steigen sie ins Grüne
und stehn, auf rosa Sielen leicht gedreht,
beisamen, blühend, wie in einem Beet,
verführen sie verführender als Phryne
sich selber; bis sie eines Auges Bleiche
hinhalsend bergen in der eignen Weiche,
in welcher Schwarz und Fruchttrot sich versteckt.
Auf einmal kreischt ein Neid durch die Vlière;
sie aber haben sich erstaunt gesteckt
und schreiten einzeln ins Imaginäre.«

Značilna je predvsem druga kitica, v kateri skuša pesnik z zvočnim slikarstvom, s številnimi ü ustvariti v bralcu podobno flaminga, ki postaja vedno jasnejša in nekako dovršena z barvnimi poudarki »schwarz« in »fruchttrot«. V tej pesmi uporablja Rilke barve kot neskončno prefinjeno umetniško sredstvo, ki sega daleč preko barvne ravnine. V zadnji vrstici »und schreiten einzeln ins Imaginäre« pa je pesnik dosegel zanj tako značilni spoj predmeta z veseljstvom. Ta pesem se mi zdi, je precej neobdelana; vsaj jaz ne poznam nikake posebne literature o njej, dasi se mnogokrat citira.

Rilke se je torej ves podredil objektivnosti in tako mu ni bilo prav nič do osebnega doživljanja in razpoloženja. Težil je samo za tem, da bi plastično izrazil skrite sile in življenje stvari, njeno edinstvenost in bistvo, da bi jo do-

⁶² N. G. 80.

⁶³ N. G. 236.

gnano na čutni in umski način izrazil in da bi jo sklenil s kosmičnim redom. Isti elementi, ki jih je Rilke dognal pri Rodinu. Posebej pa se moram ustaviti pri Rilkejevem pesniškem jeziku sploh.⁶⁴

8. Rilkejev pesniški jezik je ves v skladu s pesnikovo osnovno težnjo, da bi realiziral zakonitosti Rodinovih skulptur v poeziji. Zato lahko postavim primere, da je Rilkeju jezik to, kar je Rodinu tkzv. »modelé«. Beseda kot živa sestavina umetnostnega jezika ustreza Rodinovi umetnostno živi ploskvi. Ves proces Rilkejevega pesniškega ustvarjanja se odraža v njegovem jeziku.

Rilkeju se je v tej dobi njegovega razvoja porajala beseda ob najtesnejšem stiku z objektivnim svetom. Ker pesnik ni izrazil svojih čustev in svojih razpoloženj, marveč bistvo in življenje predmeta, zato je bil tudi predmet skoro edini vir njegove pesniške besede. In ker mu je bilo do tega, da bi se plastično izražal, da bi torej v izbrani besedi povedal čim več, zato je njegov jezik nujno intelektualno fundiran. Ni torej emocionalno-neposreden, pač pa navadno do skrajnosti premišljen. Jezik je Rilke predmetu popolnoma priličil. Zato je pa tudi zginila skoro vsa mehkobna melodioznost prejšnjih pesmi,⁶⁵ nadomestila pa jo je neka razumska trdota. Jezik je na ta način prav za prav funkcija predmeta in se tudi spreminja od predmeta do predmeta.

Kadar opeva Rilke skulpture, je v njegovi pesmi veliko strokovnih izrazov likovne umetnosti: »obok, teža, figura, portal, forma, liki, konture«. Kadar opisuje živali, uporablja zopet številne izraze vzete iz živalskega izrazoslovja, n. pr. pupila, insekt, živalska koža. Kak mojster je v botaničnem izrazoslovju in zlasti v opisovanju življenja tudi dokazuje prenekatera pesem. Pesnik torej črpa izraze najprej iz splošnega in strokovnega izraznega področja, tistega predmeta, ki ga opisuje.

⁶⁴ Kaufmann Fritz, Sprache als Schöpfung. Zur absoluten Kunst im Hinblick auf Rilke. Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XXVIII. Bd., 1. Heft. Thon Luise, Die Sprache des deutschen Impressionismus, München, 1928.

⁶⁵ Schneider, Ausdruckswerte der deutschen Sprache, Berlin, 1931, navaja še neko prejšnjo Rilkejevo pesem radi melodioznosti.

Če je to neposredni in naravni delež predmeta v pesnikovem jeziku, moram še bolj poudariti njegov posredni vpliv, ki se kaže v tem, da daje predmetovo bistvo smer pesnikovemu iskanju besed. To se pravi, da usmerja predmet pesnikov jezik iz konkretnega v abstraktno. Pesnik namreč na ta način uporablja v pesmih konkretni in abstraktni jezik. To se pravi: pesnik opisuje konkretne predmetove lastnosti (n. pr. barvo itd.), ko pa se povzpne od konkretnega opisa k razpoloženju ali podobi, ki mu jo predmet izzove, se poslužuje abstraktnega jezika. Tako se n. pr. posluži pri opisu Davidovega prebiranja strun množice abstraktnih besed: obračanje daljav, pogajanje zvezd, molčeča vrata, globina dneva, teme, prostor, oblaki jeze, teža. Tudi razpoloženje pred poletnim dežjem ga vodi k izberi abstraktnih izrazov. Tako n. pr. personificira nedoločni zaimek »nekaj«, govori o osamljenosti, o negotovi popoldanski luči. V istem smislu je razumeti tudi izraze kot so: ravnotežje, uteži, mera, sredina, zelo pogosto uporabljanje besede stvar, dalje število, misel, čustvo. Zelo abstraktno učinkuje substantiviranje bodisi infinitiva bodisi pridevnika ali deležnika. In zlasti tega je veliko: »Das Lahmen, Summen, Schweigen, Dunkeln, Fliegen... Ein schreiendes Bis-an-das-Ende-Reichen, mein Elendsein, das wirre Ungewisse, Niegewesenes, ein Langvergangener«. Zdi se, da je hotel s tem Rilke v prvi vrsti doseči večjo dinamiko, poudariti notranjo razgibanost in udejstvovanje bodisi stvari, rastline, živali ali človeka. Rilke je veliko adjektivov tudi sam skoval n. pr.: »larvig, schwungig, nächtig, formig, erdig, traumig, abergläubig, schwergeläufig, muldig, zwitterig, mädchenhändig, höhlig, rundzinnig itd. Sploh je glavna značilnost Rilkejevega pesniškega jezika v tem času, da se mu ob konkretni podobi poraja abstraktna beseda. To je seveda samo posledica Rilkejevega pod Rodinovim vplivom hotenega upodabljanja konkretnega predmeta v njegovi tipični formi. Gre torej za najožje sinteze konkretnega in abstraktnega izražanja. Oba načina izražanja pa izvirata iz pesnikovega do skrajne meje brezosebnega opazovanja. Naj navedem še Rilkejev lastni opis neke besede, ki dokazuje, kako se je pesnik trudil, da bi zajel predmet v besedo.

Rilke razlaga v pismu svoji ženi⁶⁶ izraz iz svoje pesmi: »Marienprozession.«⁶⁷ Gre za besedo »Chryselefantine«. Takole razlaga: Beseda je sestavljena iz grškega chrysos in elefantin. Prva pomeni zlato in druga slonovo kost. Besedo so radi uporabljali, kadar so hoteli poimenovati Fidijeve kipe, ki so bili izdelani iz zlata in slonove kosti. To dvojje se je istočasno lesketalo in povzročalo belo-zlati sijaj procesije. Temeljni kamen nove Rilkejeve poezije je torej bil čim bolj zgoščen izraz. Tako je njegov jezik postal vseskozi stvaren in lapidaren.

9. Glede oblike Rilkejevih pesmi je reči, da preseneča precej pogosta raba soneta, ki se mu je pač zdela zelo pripravna za čim bolj zaključen in strnjen izraz. V sonetni obliki je Rilke zlasti dosegel monumentalnost in uravnoteženost, ki sta ga tako približevali Rodinu. V ostalem se poslužuje štiri- in več vrstičnic, ne brez smisla za opevano vsebino. Vendar je treba reči, da je tudi oblika pesmi simbolno izbrana, torej strogo intelektualno določena, tudi nekako izklesana in da je tudi v tem videti mogočen vpliv Rodinovega kiparstva na pesnika Rilkeja.

Iz vsega načina Rilkejevega ustvarjanja je jasno, da je Rilkejeva umetnost postala nekako klasicistična. Intelekt popolnoma obvladuje čustvo, misel je jasna, prosta vseh strasti. Rilke sam se je tega dobro zavedal, saj je v pesmi »Selbstbildnis aus dem Jahre 1906«⁶⁸ označil način svojega izražanja z besedami:

»Der Mund als Mund gemacht, groß und genau,
nicht überredend, aber ein Gerechtes
Aussagender.«

10. Zadnji ključ za razumevanje umetnikovega dela je poznanje njegovega svetovnega nazora.⁶⁹ In tudi Rilkejeva umetnost v Neue Gedichte očituje poteze povsem določene svetovno-nazorske usmerjenosti.

⁶⁶ Br. 1892—1904, str. 351.

⁶⁷ N. G. 91.

⁶⁸ N. G. 70.

⁶⁹ Czapski-Erdmann Veronika, Die Auseinandersetzungen des gotischen Weltgefühls mit dem antiken bei Rainer Maria Rilke, Jena, 1927.

Rilke je bil pesnik z naravo nagnjeno v ekstreme. To svojstvo se odraža tudi v njegovem svetovnem nazoru. Sprva in na koncu izrazit mistik, v *Neue Gedichte* pa strasten ustvarjalec »pisanih stvari«. Vendar je zanimivo, da razodeva pesnik nekako sintezo realizma in idealizma. Rilke se namreč ne zadovoljuje le s tem, kar je čutom pristopno, marveč se stalno povzpenja v svet nevidnega in neskončnega. Rilke z ene strani strastno upodablja in uživa nad formalno dovršenostjo (klasicistični element), z druge ga pa neutrudno žene v objem neskončja (romantično-gotski element). Tako sta v *Neue Gedichte* združeni Rilkejeva statika in dinamika. Ni namreč v njegovih pesmih stvari, ki ne bi kakor koli kazala v onostranstvo (*Rosa Hortensie*, *Rosenschale* etc.), V luči tega dejstva nam je še posebej lahko razumeti prvine Rilkejeve tematike, stila in dikcije. Vse je namreč v znamenju teh dveh svetovnonazornih principov in pesniku služijo vse izrazne možnosti samo za to, da bi umetniško utelesil predmet in pa njegovo — če smem reči — metafiziko. Rilkejeva umetnost v *Neue Gedichte* je tedaj kljub vsej likoviti dovršenosti še razgibana in ožarjena od umetnikovega »gona po neskončnem«.

Vendar pa je ta umetnikov gon sproščeno zaživel šele pozneje. Že v *Neue Gedichte* pa se javljajo prvi jedva zaznatni znaki Rilkejevega odklona od poti, ki je po nji tako vneto in skoro slepo hodil pod Rodinovim vplivom. Pesnik sam je začutil, da mu je predmetnost premalo in da ne bo mogla zadostiti njegovi najintimnejši pesniški skrivnosti. Prve sledove te nove Rilkejeve počasi nastajajoče preobrazbe je najti v pesmi »Der Saal«.⁷⁰

»Sie lassen, voller Takt, uns ungestört
das Leben leben, wie wir es begreifen
und wie sie's nicht verstehn. Sie wollten blühen,
und blühen ist schon sein; doch wir wollen reifen,
und das heißt dunkel sein und sich bemühen.«

Pesnik je torej nepričakovano zahrepenel po svoji pravi človeški in umetniški podobi, samo v njej se čuti gotovega. Prav tako je opaziti v pesmi »Der Dichter« in »Die Spitze«⁷¹

⁷⁰ N. G. 67.

⁷¹ N. G. 53, 54.

sledove simptomatične negotovosti Rilkevejega takratnega ustvarjanja. N. pr.:

»Ich habe keine Geliebte, kein Haus,
keine Stelle, auf der ich lebe.
Alle Dinge, an die ich mich gebe,
werden reich und geben mich aus.«

Kljub temu, da Rilke v zadnjih dveh verzih izraža svoje veselje nad stvarmi, je vendar v prvih dveh izražena neka otožnost. Še bolj dokazujejo pesnikovo plaho samozavest in strah, da se mu vse izneveri, kar je ustvaril, naslednji verzi:

»Und wenn uns eines Tages dieses Tun
und was an uns geschieht, gering erschiene
und uns so fremd, als ob es nicht verdiene,
daß wir so mühsam aus den Kindeschuhn
um seinetwillen wachsen —: ...«

V Rilkeju se je torej začel pripravljati ekstremni preokret od zunaj navznoter. Ravno v ta čas pa spada pesnikovo doživetje slikarja Cézanna, ki ga je vsaj za nekaj časa še zadržal v objektivnem svetu.

BIBLIOTEKA UNIVERZE
v Ljubljani

COBISS.SLO-20042008

NARODNA IN UNIVERZITETNA
KNJIŽNICA



00000430518