

Razprava skuša na podlagi kolikor mogoče popolnih podatkov ugotoviti, katere plasti v ustvarjalnem opusu tega nemškega pesnika so najmočnejše pritegovale našo kulturno javnost v obravnavanem obdobju in kakšna podoba o pesniku in njegovem delu je spričo tega prevladovala v njej. Spis prikazuje kronološko zaporedje tega dogajanja, označuje duhovno naravnost in estetsko fakturo prevedenih besedil ter zarisuje ideološke spodbude, ki so odločilno vplivale na glasove o pesniku in na prevajanje njegovih tekstov. Razprava torej predstavlja empiričen prispevek k celovitejšemu raziskovanju Rilkejevega vpliva v naši književnosti.

**Niko
Grafenauer**

**RAINER
MARIA
RILKE
PRI
SLOVENCIH**

**Odmevi
v periodičnem
tisku do druge
svetovne vojne**

Ta prikaz odmevov Rainerja Marie Rilkeja v našem tisku upošteva samo tisto gradivo, ki je v kakršnikoli eksplicitni zvezi z Rilkejem in njegovim delom, ne spušča pa se v subtilnejšo analizo njegovih vplivov na posamezne literarne ustvarjalce pri nas. Na te vplive opozarja samo toliko, kolikor govori o njih obravnavano gradivo.

Gre torej za pretres tiste plasti naših odnosov do avtorja zbirke *Stundenbuch*, ki so kolikor toliko razvidni in nedvoumni. Res je, da prikaz teh odnosov in razmerij ne more v celoti izčrpati Rilkejevega odmeva in vpliva pri nas, vendar pa s svojimi dognanji in opozorili lahko v marsičem prispeva k izoblikovanju določnejše predstave o tem, kako smo Slovenci sprejemali tega nemškega pesnika.

Prvi glasovi o njem so prodrli k nam precej pozno, saj se pojavijo v času, ko je Rilkejevo pesniško ime že močno uveljavljeno v nemški kulturni javnosti. Omenja ga **Vojeslav Mole** v svoji oceni Mutherjeve *Geschichte der Malerei*, ki jo je 1910. leta objavil v Ljubljanskem Zvonu.¹ Že iz naslova ocenjevane knjige je razvidno, da se Mole v svojem zapisu ne ukvarja z literarnimi vprašanji, marveč govori o problemih umetnostne zgodovine.

Omemba Rilkejevega imena se pojavlja predvsem kot dokumentacija in podkrepitev avtorjeve trditve o francoskih vplivih na celotno nemško duhovno in še posebej književno življenje, ki je v času vzpona nemške dekadence in simbolizma »v zadnjih dveh desetletjih minulega veka« večino pobud prejelo prav iz Francije. Sestavek pa opozarja še na nekaj drugega. Mole se namreč v njem predstavi kot nasprotnik do skrajnosti pretiranega pozitivizma in zagovornik novih tokov v znanosti, kakršni so se v Nemčiji začeli uveljavljati tudi z delom Richarda Mutherja, ki ga pisec označuje za enega prvih »bojnikov in glasnikov novega pokolenja« na tem področju. Muther pa je kot izdajatelj in urednik umetnostne zbirke *Die Kunst* v svoja prizadevanja vključil tudi Rilkeja z naročilom monografije o Rodinu. Tako se Moletova omemba Rilkeja vsaj posredno nanaša tudi na to študijo.

Tudi dve leti kasnejša omemba Rilkeja v isti reviji ni v zvezi z ožjo literarno problematiko, marveč se dotika le pesnikovega odnosa do antologij in podobnih publikacij. Ko namreč **Anton Debeljak** poroča o Popovičevi *Antologiji novije srpske lirike*², uvodoma govori tudi o tem, da imajo nekateri pesniki vnaprej neugodno sodbo o vsakršnih antologijah. Pri tem omenja, da niso marali v tak »cvetličnjak« poleg drugih tudi češki pesnik Machar, Rilke in George.

V Rilkejevem primeru ta trditev ne more držati v celoti. Možno je, da je odklonil sodelovanje v kaki antologiji, vendar pa bi bilo pri njem težko govoriti o apriornem odklonilnem stališču do takšnih publikacij, saj je od leta 1899, ko se je z dvema pesmima prvič pojavil v antologiji Ludwiga Jacobowskega *Neue Lieder der besten neueren Dichter*, sodeloval še pri dolgi vrsti antologij in almanahov.

Debeljakovo trditev o Rilkejevem odklonilnem odnosu do antologij zavrača tudi naslednja omemba pesnika, ki se pojavi v LZ 1916. leta, kjer bremo o njegovem sodelovanju v Hofmannsthalovi antologiji avstrijske poezije. Poročilo o tem je prispeval **Joža Glonar**, ki je pisal o dveh novih edicijah

založbe Insel. To sta bila *Österreichischer Almanach* in *Österreichische Bibliothek*, ki ju je uredil Hugo von Hofmannsthal.³

Po tem skromnem poročilu za pet let utihne v našem revijalnem tisku vsak glas o Rilkeju, na kar je mimo vojnih dogodkov nedvomno vplivala tudi ustanovitev nove jugoslovanske države. Naslednja omemba Rilkeja se tako pojavi šele leta 1921 v LZ in sicer v eseju **Jakoba Kelemina** *Literarna črtica*.⁴ Medtem ko se v prvem delu svoje razprave pisec zadržuje ob analizi Milčinskega povesti *Mutasti birič* in ne zahaja toliko na teoretično področje, se mu v zaključnem poglavju zdi potrebno spregovoriti nekaj več o simbolu in simbolistični umetnosti kot posebnem izrazu doživljanja sveta. Tu Kelemina najprej opiše pobude, iz katerih se je porodil simbolizem, ki mu odreka status samostojne literarne struje, nato pa spregovori o njegovi ekskluzivnosti. Zdi se mu namreč, da se pravi pomen simbolne umetnosti lahko odkrije le redkemu zboru izvoljencev, veliki večini ljudi pa ostane njena govorica nepojmljiva »kot šušljanje vetra ali blebetanje otrok.« Da bi te težnje v umetnosti prikazal še bolj nazorno, citira naslednje Rilkejeve verze iz zbirke *Mir zur Feier*:

Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.
Sie sprechen alles so deutlich aus:
Und dieses heisst Hund und jenes heisst Haus
und hier ist Beginn und das Ende ist dort.

Ko Kelemina pojasni, da je te verze napisal »eden izmed zastopnikov te šole« Rainer Maria Rilke, se mimogrede obregne tudi ob nekdanje duhovne in politične razmere v Avstroogrski, kjer da ni nikoli bila »v čislih jasna in moška beseda«.

Iz celotnega Keleminovega sestavka veje bolj ali manj razločno izražen odpor do simbolističnega ustvarjanja. Tako se tudi Rilkejevi verzi pojavljajo v zvezi s to odklonitvijo, čeprav Kelemina tega odlomka nikjer ne ocenjuje po njegovi estetski vrednosti. Docela na dlani pa je, da mu Rilkejev odnos do sveta, kot se kaže v navedenem citatu, ni pogodu, zato ga tudi navaja. Tako se tu v naši publicistiki prvokrat srečamo z jasno izpovedanim kritičnim odnosom do Rilkejevih verzov, čeprav je res, da je njihova odklonitev v zvezi z oceno nekega širšega literarnega pojava.

Naslednje leto se v našem tisku srečamo s prvim prevodom Rilkejeve pesmi. V precej razširjeni katoliški družinski reviji *Mladiki* namreč pod skupnim naslovom *Dva prevoda* izide pesem Gustava Falkeja *Pobožen* in pa prva *Vigilija* Rainerja Maria Rilkeja, obe brez podpisa prevajalca.⁵

Ciklus štirih pesmi z naslovom *Vigilien* je Rilke objavil v svoji tretji pesniški zbirki *Larenopfer* (1895), izšel pa je tudi v Benzmannovi antologiji *Moderne deutsche Lyrik* 1903. leta. Prevedena pesem obsega dve štirivrstični kitici in je značilen primer Rilkejeve zgodnje poezije, ki jo je pesnik pozneje zavrgel. Objavi obeh pesmi sta brez informacije o njunih ustvarjalcih.

Rilkejeva pesem je bila očitno prevedena v prvi vrsti zaradi verskega motiva, ki nastopa v njej, in ne toliko zavoljo njenih estetskih kvalitiet. Značilno pa je, da se je prevod pojavil komaj štiri leta pred pesnikovo smrtjo, ko je bila njegova poezija že zdavnaj uveljavljena v evropski zavesti kot izrazito samosvoj umetniški pojav. *Mladika* je pesem objavila docela priložnostno, tako da ni mogla slovenskemu bralcu dati zadovoljive predstave o Rilkejevi pravi ustvarjalni moči.

Istega leta poroča revija *Trije labodje* v svoji informativni rubriki *Listek*⁶ o reprezentativnem literarnem almanahu *Der Genius*, ki ga je v Leipzigu izdajal Kurt Wolf. Informacija med sodelavci poleg Stefana Georgeja, Georga Heyma, Else Lasker-Schüler, Georga Trakla in drugih sodobnih nemških pesnikov omenja tudi Rilkeja, ne poroča pa ničesar o vsebini zvezka, niti ga ne poskuša kritično oceniti.

Tudi v reviji *Mentor*, srednješolskem literarnem glasilu, se tega leta pojavi kratek namig na Rilkejevo poezijo izpod peresa **Tineta Debeljaka**, in si-

cer v sestavku o Antonu Vodniku.⁷ Debeljak opisuje Vodnikov pesniški razvoj, ugotavlja, da le-ta poteka od impresij v čedalje bolj »ekspresivno izražanje«, in kot poseben primer takšnega izražanja omenja Vodnikove deklishe pesmi. Pri tem je mnenja, da ni naključje, ker je po vojni tako poraslo opevanje deklishe duše, saj je bilo treba »pretežkemu naturalizmu« postaviti nasproti »lahne obrise, brutalnosti nežnost, materiji duhovnost« itd. Za predhodnika te pesniške usmeritve pa postavlja Belgijca Charlesa van Lerbergha in Rainerja Maria Rilkeja.

Na podlagi te omembe je mogoče sklepati, da je Debeljak poznal Rilkejeve deklishe cikluse iz zbirke *Mir zur Feier*. Po vsej verjetnosti jih je srečal v njeni drugi izdaji, ki je pod naslovom *Frühe Gedichte* izšla leta 1909 in je bila dostopna tudi v naših knjižnicah.

Naslednjega leta izide v Mladini kratek zapis o Pinthusovi antologiji ekspresionistične poezije *Menschheitsdämmerung*. Avtor N. K.⁸ pri tem podaja skupno oznako Georgejeve, Hofmannsthalove in Rilkejeve poezije, ki je po njegovih besedah prevladovala na nemškem Parnasu v prvem desetletju tega stoletja. Osnovno pesniško občutje in namen se mu zdi pri vseh treh enak, označujejo pa ga »aristokratska rahločutnost« in »ponosen individualizem«, ki se druži s »sijajno klasično obliko« in teži v »novo renesanso«, ne da bi se kdovekaj menil za razgibano življenje okrog sebe. Nasproti tem pesnikom pa pisec postavlja predstavnike ekspresionizma Maxa Broda, Georga Heyma, Gottfrieda Bennja in druge, ki se po njegovem mnenju vračajo k naturalizmu. Med njihovimi vzorniki omenja Heineja, Verlaina in Baudelaira.

Zapis torej skuša s primerjavo med starejšo generacijo nemških pesnikov in pa ekspresionističnim pesniškim valom prikazati značilnosti in razlike med eno in drugo poetsko smerjo. S tega stališča očitno izhaja tudi oznaka Georgejeve, Hofmannsthalove in Rilkejeve poezije, ki jo pisec povezuje v bolj ali manj enoten pojem, kljub temu da med naštetimi pesniki nedvomno obstoje precejšnje razlike. Zlasti velja to za Georgeja in Rilkeja, ki ju nikakor ni mogoče shematično uvrstiti v isti razred. Po trenutnem zblizanju v Rilkejevi simbolistični berlinski fazi so se njuna pota precej razhajala, tako da ju nemška literarna publicistika in zgodovina označujeta za izrazita pesniška antipoda.

Leto 1926 prinese o Rilkeju vsega troje obrobni opazk. Najprej omeni Rilkeja **Jože Pogačnik** v članku o mistični poeziji Reinharda Johannesa Sorgeja v Domu in svetu,⁹ nato pa srečamo njegovo ime tudi v katoliško orientirani reviji *Socialna misel*, kjer **Karel Ozvald** navdušeno poroča o nedavno v Leipzigu osnovanem mesečniku *Europäische Revue* in med njegovimi leposlovnimi sodelavci navaja tudi Rilkeja.¹⁰

O Rilkeju spregovori tega leta tudi **Josip Vidmar**. V *Pogovoru o Arhimedovi točki*¹¹ med drugim razmišlja tudi o »izvoru in načinu postanka umetnik« in pri tem navaja primere, kako je pesniški akt potekal pri raznih evropskih pesnikih v preteklosti in sedanjosti. Za izhodišče si izbere Platonovo tezo o pesnikih kot božjih navdihnjencih, nato pa opiše ustvarjalni proces pri Petrarcu, Goetheju, Galsworthyju in Rilkeju. Pri slednjem se sklicuje na njegovo izjavo »poročevalcu francoskega časopisa *Les nouvelles littéraires*«. Ta opazka se nanaša na razgovor Frédéricie Lefèvre s pesnikom, ki je bil pod naslovom »Une heure avec Rainer Maria Rilke« 24. julija 1926, torej nekaj mesecev pred pesnikovo smrtjo, objavljen v imenovani pariški reviji. V tem intervjuju teče beseda tudi o *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, za katere se je domnevalo, da jih je Rilke začel pisati že v Rusiji, v resnici pa jih je zasnoval med svojim bivanjem v Rimu. Vidmar citira naslednjo pesnikovo izjavo iz tega razgovora: »Moja dela se mi vsiljujejo, jaz nisem gospodar nad njimi. Treba je, da dozore in jaz sam ne vem, da bom nekega dne prisiljen pisati. Pripeti se mi, da si zapišem fragmente stihov, katerih resnični smisel odkrijem šele dolgo časa kasneje.«¹²

Na osnovi tega citata ni mogoče reči nič zanesljivega o tem, kakšen je bil Vidmarjev odnos do Rilkejevega dela, pa tudi sicer ga ni nikjer obširnejše

obrazložil. Vendar pa dejstvo, da se pričujoči navedek pojavlja v kontekstu, ki naj sub specie genesis določi in opiše pesniški akt in hkrati služi kot podritev višjega intuitivnega principa pri umetniškem ustvarjanju, ki ga je zagovarjal Vidmar, kaže, da je glede pojmovanja samega ustvarjalnega procesa bila med njima določena sorodnost, ki je imela svoje stičišče v zelo podobnem obravnavanju pesnika. Ta nastopa v njuni predstavi kot poseben organ stvarstva, ki mu je dano, da bolj kot drugi pronikne v skrivnostne razsežnosti življenja, zaradi česar mu je dostopna tudi globlja resnica človeka in njegovega bivanja.

Preobrat v našem spoznavanju Rilkeja nastopi šele leta 1927, ko se začno pojavljati samostojni članki o njem in pomembnejši prevodi iz njegove poezije in proze, pa tudi omembe pesnika so pogostejše. To še zlasti velja za samo prelomno leto 1927, ki poleg nekaterih obrobni opomb prinese tudi prva dva samostojna članka o njem in pa prva prevoda njegovih novel. Neposreden povod za nastanek obeh člankov je Rilkejeva smrt konec decembra 1926.

Docela pod njenim vtisom je napisan predvsem nepodpisani posthumni zapis o pesniku v prvi številki Slovenca.¹³ Članek najprej omenja odmev Rilkejeve smrti v svetovnem tisku, nato pa na kratko označi pesnikovo mesto v sodobni nemški književnosti. Pri tem poudari, da je Rilke z izklesano zvočno besedo oblikoval svoje »mistično strmeče gledanje in čustvovanje tako, da se pozna njegov vpliv ne samo v nemški, no tudi v naši književnosti«.

Rilkejevo življenje je v sestavku prikazano s kratko navedbo nekaterih biografskih podatkov. Omenjeno je njegovo šolanje v St. Pöltnu, študij v Pragi, Münchenu in v Berlinu, mimogrede pa članek opozarja tudi na vpliv, ki so ga imeli na pesnika potovanje v Rusijo, worpswedska slikarska kolonija in tajništvo pri Rodinu. Vendar pa nekatere trditve v njem niso v celoti točne in zanesljive.¹⁴ V registraciji Rilkejevih del je članek popolnejši in trdnejši, saj dokaj točno omenja vse njegove pomembnejše tekste in letnice njihovih izida. Med pesniškimi zbirkami navaja vsa vidnejša dela od *Leben und Lieder do Duineser Elegien in Sonette an Orpheus*. Od prozskih tekstov našteje *Zwei Prager Geschichten, Geschichten vom lieben Gott, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge in Worpsweder Künstler*. Značilno pa je, da se člankar nikjer ne zaustavlja ob vsebini posameznih knjig, razen pri zbirki *Das Stundenbuch*, za katero mimogrede ugotavlja, da izraža mistično zamaknjenje v Boga, ki prehaja v panteizem. Netočna pa je trditev, da je zbirka izšla v treh delih, pri čemer je letnica nastanka posamezne knjige predstavljena za datum njenega izida.

Članek je torej docela informativen, brez pretenzij, da bi prikazal miselnost in estetske značilnosti Rilkejevega dela in globlje opredelil njegov pesniški svet. Prav tako ničesar ne pove o avtorjevem poznavanju Rilkejevega dela, saj v celoti vzbuja vtis, da je pisec podatke, ki jih navaja, prevzel iz tujih časopisnih virov ali iz kakega literarnega priročnika. Ob tem pa je vsekakor treba opozoriti na to, da se je samo Slovenec s samostojnim člankom spomnil Rilkejeve smrti, medtem ko je drugi slovenski časopisi niso jemali v misel. To je še toliko bolj presenetljivo, če vemo, da sta oba liberalna dnevnikarja Jutro in Slovenski Narod tega leta dokaj vestno obveščala bralce o nekaterih drugih pisateljih evropskega slovesa.¹⁵

Zdi se torej, da si Rilke v tem času še ni pridobil domovinske pravice v našem liberalnem časopisju. Nasprotno pa je Slovenec tega leta objavil kar dva prevoda njegove proze, ki sta ostala do nedavnega tudi edina pri nas. Oba sta vzeta iz najbolj znane Rilkejeve novelistične knjige *Geschichten vom lieben Gott*, ki je nastajala približno v istem času kot prva dva dela pesniške zbirke *Das Stundenbuch*, s katero jo vežejo tudi mnoge idejne sorodnosti. Ta izbira prevodov dokazuje, kot se bo pokazalo tudi kasneje, da so naše literarne prevajalce in publiciste v tistem času najbolj pritegovala duhovne razsežnosti zbirke *Das Stundenbuch* in njej sorodnih tekstov.

Prva je bila objavljena novela *Von einem, der die Steine belauscht*, ki jo je pod naslovom *Povest o možu, ki je prisluzkoval kamenom*, prevedel **Franc Vodnik**.¹⁶ Povest je pisana okvirno: avtor oziroma pripovedovalec je govori svojemu hromemu prijatelju, obravnava pa motiv umetniške ustvarjalnosti. V osnovi predstavlja vsa zgodba svojevrstno tematizacijo platonistične razlage razmerja med stvarnostjo in demiurgom, med vidnim in nevidnim, med izkustvenim in intuitivnim, ki naj bi v umetniški kreaciji zaživel v učinkoviti sintezi. Michelangelo je v enem svojih sonetov sam v podobnem smislu spregovoril o umetniškem ustvarjanju, zato ni naključje, da je Rilke v zgodbo vpletel prav njega. Osrednji motiv v noveli namreč govori o tem, kako se je Michelangelovemu geniju nekoč iz kamnitega bloka oglasil božji glas, ki je čakal, da ga kipar odreši amorfosti in mu da ustrezno umetniško podobo, kar z drugimi besedami pomeni, da se mu mora približati do tistih meja, v katerih bo postal Bog njegova lastna kreacija. Bog in svet, *creator* in *creatura*, sta se v tem ustvarjalnem aktu strnila v eno. Krščanska predstava *adunatio orbis terrarum* pa je, prenesena v okvir umetniške ustvarjalnosti, tako našla novo razlago in pomen, ki tiči v spoznanju, da je predvsem umetniku dano vzpostaviti prvotno enotnost in harmonijo v stvarstvu.

Nedvomno je bila Rilkejeva mistična vizija Boga, ki živi v intimni povezanosti s človekovim notranjim življenjem, precej blizu mladokatoliški religiozni miselnosti in je vzbudila zato tudi Vodnikovo pozornost. Še bolj kot to pa je prevajalca verjetno pritegnil motiv umetništva, ki nastopa v noveli.

Iz vsega, o čemer nam tekst pripoveduje, je namreč razvidno, da je tu umetniški akt močno navezan na doživetje Boga, skrivnosti in teme. Umetnikova intenzivna potreba po odkrivanju Boga pomeni hkrati tudi božje navdihnjenje, blaženo obsedenost, ki dobi svoj najvidnejši izraz v ustvarjanju. Ta mitična razlaga pesništva je bila pri nas v tej dobi zelo razširjena, saj sta bila njena zagovornika tudi Vidmar in Župančič. Še bolj pa se podoba umetnika kot borivca z Bogom, vatesa, seveda sklada z mladokatoliškim religioznim pojmovanjem umetništva, kakršno je značilno tudi za Franceta Vodnika. Vse to dokazuje, da se je Vodnik odločil za prevod premišljeno in na podlagi intimnih afinitet do teksta.

Podobna vsebinska naravnost označuje tudi novelo *Wie der Fingerhut dazu kam, der liebe Gott zu sein*, ki je v prevodu **Slavka Savinška** izšla v Slovenčevi literarni prilogi proti koncu tega leta.¹⁷ Značilno je, da so vsa razmerja in odnosi do stvari v tej noveli prikazani skoraj enako kot v prejšnji zgodbi. Če vemo, kako tesno je Rilke povezoval otroštvo in umetništvo, nam bo pri priči jasno, da tu ne gre za naključje, marveč je ta koincidenca utemeljena v pesnikovem prepričanju, da sta si otrokova in umetnikova »duša« podobni, saj jima je spriče njune odprtosti, nezakrnelosti in sprejemljivosti za vse, kar človeka obkroža, dano prodreti do največjih globin stvarstva. Drugi ljudje so večidel izgubili občutek in sposobnost, da doživijo naravo in stvari kot sestavni del nekega skritega dogajanja, v katerega so zapleteni tudi sami, le da se tega ne zavedajo. Stvari namreč sodijo samo po tem, koliko so uporabne in prilagojene njihovim potrebam in zahtevam. Zato otroci v noveli sprejemajo življenjske navade in prizadevanja odraslih z odporom. Odrasli se nenehno pehajo za najrazličnejšimi ideali in slepili, zaradi katerih zamenjajo vse drugo, celo dolžnosti do lastnih otrok. V njihovem svetu ni mogoče več zaslediti tiste spontanosti, ki je izvor pravega stika z Bogom; večina ljudi opravi z njim zelo na hitro in brez potrebne zbranosti. Bog je zanje očitno le ena izmed navad in zahtev časa, namesto da bi bil temeljna sestavina in vodilo njihovega bitja in nehanja. Tako je tudi razumljivo, da so stvari in narava zanje prazni, njihovo potrebnost in upravičenost merijo le po tem, koliko jim omogočajo uresničitev lastnih želja in zahtev. Vedenje odraslih je potemtakem docela praktično, kar pomeni, da je uporabnost neke stvari tudi pglavitni kriterij za njeno vrednost. Nasprotno pa otrok ne pozna nobene vrednostne lestvice. Zanj so vse stvari enake: v vsaki od njih je prisotno nekaj skrivnostnega in nedoumljivega. Celo naprstnik, ki se nedvomno

nahaja prav na dnu vrednostne lestvice odraslih, lahko postane središčnega pomena v otrokovem doživljanju Boga. Vse je torej odvisno od takšne ali drugačne subjektivne naravnosti.

Podobno kot v pravljici *Von einem, der die Steine belauscht*, Rilke torej tudi tu zavrne onstransko vizijo Boga, saj otroci, tako kot Michelangelo, kreirajo svojega Boga s tem, da apriorno božansko imanenco s pomočjo doživljanja in vere aktualizirajo v naprstniku, na katerega jih veže posebno notranje nagnjenje, ki ga z vso pravico lahko označimo s pojmom religio. Vsebina in pomen te zveze pride jasno do izraza v primeru, ko dekletce, ki je izgubilo naprstnik, neumorno in prizadevno brska po travniku, da bi ga spet našlo. Vse to počne v globokem prepričanju, da tu ne gre za navadno izgubljeno stvar, marveč za predmet, ki ima neki globlji pomen, zato se brez njega ne more in ne sme vrniti k svojim vrstnikom. Naprstnik se je s tem vzdignil iz občestva predmetov in postal pomembno vozlišče v doživljanju Boga. Kot mediacija med človekom in Bogom je bistveno pridobil na vsebini in pomenu, tako da ga ni mogoče niti pustiti tam, kjer je, niti ga zamenjati s čim drugim. To pomeni, da ne gre le za navadno simbolizacijo Boga, marveč za resnično vero v njegovo navzočnost v iskanem predmetu.

Rilkejev mistični panteizem je torej tudi v tej noveli izražen zelo jasno, skorajda eksemplarično, zato je razumljivo, da se raziskovalci in interpreti njegovega dela tedaj, ko skušajo opisati pesnikov odnos do stvari, kakršen je značilen zanj zlasti v *Stundenbuch*, zelo radi sklicujejo nanjo.

Savinškov prevod ni popoln, saj je v njem izpuščen skoraj ves uvodni razgovor pripovedovalca z večernimi oblaki – tudi ta novela je pisana okvirno – razgovor, ki na videz ni pomemben za vsebino celotne zgodbe. Vendar pa se pri natančnem branju izkaže, da ima ta odlomek zelo važno vlogo v kontekstu, saj prav v njem pesnik pojasnjuje svojo percepcijo stvari. Ustajenemu mnenju v Evropi, za katerega je stvar zgolj mrtva in vase zaprta materija, namreč postavlja nasproti vizijo žive stvari, ki je živa zategadelj, ker jo človek, če je sposoben prodreti vanjo, iz sveta, ki biva neodvisno od subjekta, dviga v svet po človeku in jo s tem vključuje v svoj metafizični sistem. S takšno ekspanzijo hoče pesnik obeležiti in izraziti duhovni prostor nadaljnega dogajanja v noveli. Prav zato pomeni krajšanje dovolj tvegan poseg v celovitost zgodbe, saj so s tem prizadete nekatere njene pomembne miselne razsežnosti. Vendar pa siceršnja prevajalčeva skrbnost in natančnost vzbujata domnevo, da okrajšave ni zagrešil on sam, marveč redakcija Slovenčeve literarne priloge, saj je novela precej obsežna in je na krčenje verjetno vplivalo pomanjkanje prostora v časopisu.

Kot že rečeno, je Slovenec z objavo obeh Rilkejevih del edini v našem tisku kazal zanimanje tudi za njegovo prozo; značilno pa je, da ni objavil ničesar iz njegove poezije, ki je bila pri nas nedvomno veliko popularnejša in bolj brana od njegovih proznih tekstov.¹⁸

Vse kaže, da je Rilke v katoliških krogih veljal za izrazitega religioznega pesnika, ki so ga radi povezovali z mistično zamaknjeno postavbo Angelusa Silesia.¹⁹ V tem je očitno tudi poglobljeni razlog, zakaj je Slovenec edini med našimi časopisi v tem času opozarjal na Rilkeja in njegovo delo. Po drugi strani pa je prav tako razumljivo, da opisane idejne razsežnosti Rilkejevega pesniškega sveta, zlasti pa njegova mistična panteistična vizija Boga, niso mogle biti blizu slovenskemu liberalnemu časopisju, ki je zavračalo sleherni misticizem in se zavzemalo predvsem za stvaren, jasen in nedvoumen pogled na svet.

V istem letu kot obe noveli izide v srednješolskem glasilu Mentor tudi prvi poskus sintetičnega prikaza Rilkejevega pesniškega dela v našem tisku. Avtor je podpisan le s kraticama D. P. in ga ni bilo mogoče dešifrirati.²⁰

Pisec najprej spregovori o Rilkejevem mestu v sodobni nemški poeziji: skupaj s Stefanom Georgejem in Hugom von Hofmannsthalom ga predstavi kot njenega najizrazitejšega in najpomembnejšega zastopnika. Zlasti poudari njegovo samoniklost, bogastvo ter moč in raznolikost oblikovanega doživet-

ja, ki ga je znal očistiti in zliti v tako kristalno obliko, »da doživljaj proseva skozi njo v popolni jasnosti«.

V nadaljevanju svoje študije prikaže pisec glavne črte Rilkejevega pesniškega razvoja do *Neue Gedichte*. Za njegovo začetno poezijo ugotavlja, da je šablonska in mladostno nabrekla, da pa se že tu pojavlja ena pomembnih značilnosti njegove kasnejše poezije, namreč »globoko doživetje in iz njega izvirajoče sočutje do ubogega, betežnega, samotnega«. S tem v zvezi navaja tudi del Rilkejevega predgovora k prvemu zvezku *Wegwarten*.²¹

V zbirki *Larenopfer* se mu zdi, da postane snov enotnejša in bolj zaokrožena, pri čemer posebej navaja nekaj motivnih elementov iz nje. Pristavlja pa, da si Rilke ves čas prizadeva »zemlji in njenim pojavom odvzeti vsakdanjo luč in jo izmakniti mrtvemu motrenju, a od tod preiti preko njene simbolnosti v istinito bistvenost«. Vpliv češke ljudske poezije v zbirki dokumentira s citatom prve kitice pesmi *Volksweise*.

Ko prikazuje Rilkejev pesniški postopek v naslednjih dveh zbirkah *Traumgekrönt* in *Advent*, iz katere citira prvo kitico pesmi *Mir ist: ich muss dir den Brautnachtstrauss*, je mnenja, da gre tu za novo fazo v Rilkejevi poeziji, kjer se, v nasprotju s prvo, njegov notranji svet razgibava v najrazličnejših trepetanjih in hipnih videnjih, hkrati s tem pa naglašča tudi pomembnost pesniških podob, s katerimi pesnik izraža svoja notranja stanja.

Simbolen pomen pa dobi Rilkejeva podoba po njegovem mnenju v tridelnem ciklusu *Mädchengestalten, Lieder der Mädchen in Gebete der Mädchen zur Maria*, kjer pesnik odkriva najrahljše utripe deklinške duše. Avtorju so te podobe »trajna znamenja« in ne več bežna razpoloženja kot v prejšnjih pesmih, odtod tudi njihova simbolna vrednost, saj se v njih razodeva neka splošna resnica deklinstva. Pri tem citira štirinajsto pesem *Lieder der Mädchen* in drugo pesem iz *Gebete der Mädchen zur Maria*.

Podrobneje se pisec zaustavlja ob zbirki *Das Stundenbuch*, iz katere citira več odlomkov²² in ugotavlja, da je tu pesnik naredil globok korak v vesoljstvo, v katerem išče Boga in ga skuša zajeti v drzne slike, da bi tako postal vsaj videz in slutnja. S tem ko ga imenuje s slikovitimi primerami, ki druga drugo rušijo in se zapletajo v protislovja, vzbuja zavest o neizraznosti Boga. V tej zvezi pisec omenja tudi Rilkejevo pot v Rusijo, ki je njegov pesniški svet približala svetu Dostojevskega. Njegovo doživetje ruske pokrajine ilustrira z značilnim citatom iz pisma Ellen Key²³ in pri tem znova opozori na Rilkejevo mistično tematizacijo ubožstva in smrti.

Ko prikazuje poglobitve vsebinske in stilistične posebnosti *Neue Gedichte*, opozarja na dejstvo, da se je tu Rilke premaknil iz »mističnega gledanja življenja v vesoljstvo vidnih pojavov«. Ob primerih, kot sta pesmi *Der Panther* ter *Röhmische Fontäne*, ki jo tudi v celoti citira, pojasnjuje Rilkejev ustvarjalni postopek v tej fazi, zlasti njegovo živo strast do opazovanja predmetov, in ugotavlja, da pesnik tu ne nastopa kot opazovalec njihovih vnanjih oblik, temveč kot izpovedovalec njihove »bistvenosti«.

V zaključku svoje študije opiše avtor še Rilkejevo osebnost, za katero je po njegovem mnenju značilno nekakšno »panteistično domotožje«, ki pesnikovo »dušo« povezuje z vesoljstvom. V tej osebnosti, kot pristavlja, ni nikjer »žgočega krika, borbene kretnje, temnega iskanja«. Z njim samim mu je dano vse, zato v njem ni notranjega razcepa in tragike, marveč je vse njegovo bitje »globoka enota«.

Študiji so dodani še zelo nepopolni bibliografski in biografski podatki z napačno navedeno letnico smrti (januar 1927), ki se kasneje v različnih variantah v našem tisku še nekajkrat ponovi. V Rilkejevi bibliografiji navaja avtor, kot sam pravi, »njegova večja dela«. Poleg že omenjenih pesniških zbirk našteva še *Erste Gedichte, Frühe Gedichte* in *Das Buch der Bilder*, med proznimi deli pa *Geschichten vom lieben Gott, Am Leben hin, Zwei Prager Geschichten, Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* in knjigo o Rodinu.

Najpomembnejša lastnost te študije je nedvomno ta, da skuša po motivni in doživljajski plati dokaj izčrpno opredeliti Rilkejev pesniški svet, pri

čemer se poslužuje tudi ilustrativnega navajanja citatov v izvorniku, ki so vsi opremljeni z grobim proznim prevodom; le-ti dokazujejo, da so bili izbrani premišljeni, saj učinkovito podpirajo piščevo razpravljanje.

Posebno značilno pa je dejstvo, ki prihaja do izraza tudi v nekaterih kasnejših prikazih avtorja zbirke *Stundenbuch*, da je namreč težišče študije zasnovano na Rilkejevem zgodnejšem pesniškem delu, to je do leta 1908, ko je izšel drugi del *Neue Gedichte*, medtem ko se v celoti izogne obravnavi tistih njegovih pesniških del, ki so nastala po tem datumu. Med njimi sta kajpa najpomembnejši *Duineser Elegien* in *Die Sonette an Orpheus*, ki sta izšli že štiri leta pred objavo obravnavane študije. Prav tako niso v njej nikjer prikazani Rilkejeva proza in prevodi. Vse to narekuje misel, da avtor navedenih del ni poznal in je vsekakor prežgodaj zaključil opis Rilkejeve umetniške poti.

Očitno je tudi, da se je pisec na posameznih mestih opiral na študijo Ellen Key *Ein Gottsucher*, vendar je podrobna primerjava obeh tekstov pokazala, da je spis nastajal precej neodvisno od razprave švedske pisateljice. Upravičena je torej trditev, da je študija v prvi vrsti plod avtorjevega samostojnega ukvarjanja z Rilkejem.

Prav tako je treba omeniti dejstvo, da je obravnavani prikaz Rilkejeve lirike izšel v Mentorju in je zato zlasti v interpretaciji posameznih pojmov in literarnih pojavov močno didaktičen, v čemer se kaže piščevo prizadevanje, da bi bil čimbolj dostopen in razumljiv mlademu bralcu, ki mu nemška literatura ni bila več neposredno dosegljiva kot starejšim rodovom naših izobražencev.

Globalje motive za nastanek tega članka pa je nemara treba iskati v dejstvu, da se je v tistem času zanimanje za Rilkejevo mistično poezijo zlasti med mlajšo katoliško generacijo močno okrepilo, na kar opozarja že obravnavana ugotovitev Tineta Debeljaka v Mentorju, ki govori o motivni sorodnosti deklinskih pesmi pri Antonu Vodniku na eni strani ter Rilkeju in Lerbergu na drugi, kakor tudi druge omembe Rilkeja pri slovenskih piscih, ki vse pričajo, da so bile nekatere razsežnosti njegove lirike v tem času pri nas že dokaj uveljavljene.

S prikazanim člankom pa glasovi o Rilkeju v letu 1927 še niso izčrpani. Tega leta namreč tudi Dom in svet prvič omenja Rilkejevo ime in sicer dvakrat v isti številki. **Miran Jarc** najprej v zapisu o pesniških zbirkah Tina Ujeviča, Gustava Krkleca in Božidarja Kovačeviča²⁴ ugotavlja, da se Krklecu poznajo vplivi Vladimira Nazorja in Rilkeja, ki ga je ta hrvaški pesnik tudi prevajal, ne zaustavlja pa se podrobneje ob tem dejstvu.

Drugič pa o pesniku spregovori **Rajko Ložar** v svoji polemiki z Vidmarjevim *Pogovorom o Arhimedovi točki*.²⁵ V njej očita Vidmarju, da v prilog svojih »hipotez o tako zvanem absolutnem v umetnosti« ne citira raje kakega sodobnega poeta, kot je na primer Paul Valéry, marveč raje »konzultira štiri mojstre, katerih dva že arhivalno pripadata zgodovini, dva pa tudi že istotja po vsej svoji ideologiji«. Kot zadnja dva omenja Galsworthyja in Rilkeja. Ložarju se namreč zdi, da je Valéry po načinu svojega vstopa v literaturo kakor tudi po vsebini svojih stvaritev izpričevalec nekega novega in modernega ustvarjalnega principa, ki »nas seveda spomni prej pasarja nego preroka in vidca«, kar išče v pesnikih Vidmar. Čeprav Rilkeja priznava za pomembnega pesnika, pa ga očitno ne more šteti za modernega poeta.

Ni dvoma, da je hotel Ložar s svojo interpretacijo v prvi vrsti opozoriti na enostranost Vidmarjeve platonistične razlage pesniške kreacije, ki ne upošteva tudi možnosti drugačnega ustvarjalnega postopka, kot je tisti, ki ga je opisal v svojem razmišljanju. Pri tem skuša Ložar poudariti predvsem časovno aktualnost nasprotnega načina ustvarjanja. Le-tega Vidmar po njegovem mnenju zanemarja zategadelj, da se ne bi podrlje njegove intuitivistične »konstrukcije«. Vendar pa je Ložar hkrati s tem izpovedal tudi svoje stališče do Rilkejeve poezije. Težko je soditi o tem, katera dela nemškega pesnika je poznal, očitno pa je, da se njegova zavrnitev v prvi vrsti nanaša na Rilkejevo intuitivistično razlago umetniškega ustvarjanja, kakršno srečujemo že v pes-

nikovih zgodnjih izjavah in zapisih, kot dokazuje razgovor s Frédéricom Lefèvrom, pa tudi na koncu svojega življenja ni odstopil od nje. Vse kaže, da je bilo predvsem to Rilkejevo stališče za Ložarja poglavitni razlog, da je označil njegovo poezijo za nekaj, kar ni v soglasju z modernim estetskim okusom, in jo je zato prepustil preteklosti.

Istega leta v LZ opozori na Rilkeja znova **Miran Jarc**, in sicer v tretjem delu svojega eseja *Evropski duh v sodobni francoski književnosti*.²⁶ Jarc tu med drugim navaja tuje vplive, ki so delovali na povojno francosko književnost in s tem razširili v njej evropskega duha. Med poglavitnimi nosilci tega procesa omenja revije *La Nouvelle Revue Française*, *L'Europe* in *Revue européenne*, med tujimi avtorji, ki so najbolj učinkoviti v francoskem duhovnem ozračju, pa Whitmana in več angleških pisateljev in kritikov. Ko govori o tisti nemški literaturi, ki si je v njem pridobila največ »veljave in ugleda«, omenja Rilkeja, Thomasa in Heinricha Manna, Georga Kaiserja in Fritza von Unruha.

Ne glede na dejstvo, da je piščeva pozornost v prvi vrsti usmerjena na sodobno francosko literaturo in se Rilkejevo ime pojavlja zgolj kot ilustracija določenega dogajanja v njej, pa navedba virov, iz katerih je črpal svoje informacije, in pa nekaterih važnih francoskih revij daje slutiti, da je Jarc dokaj dobro poznal tedanje francosko literarno vzdušje in verjetno tudi Rilkejevo vlogo in pomen v njem. Vsekakor pa ta omemba, ki je prišla k nam preko francoskih virov, na svoj način priča o Rilkejevem evropskem odmevu.

Tudi kritični zapis **Frana Albrechta** ob izidu Kosovelovih Pesmi²⁷ v istem letniku LZ značilno opozarja na Rilkejev vpliv; tokrat naj bi se le-ta kazal pri naših domačih pesnikih. Ko namreč do Kosovela nekoliko zadržani Albrecht ob zaključku svoje razvpite ocene, ki je sprožila v našem revialnem tisku precej hude krvi, ugotavlja, da Kosovela »kot resničnega lirika« odlikuje med drugim tudi dejstvo, »da ni sledil raznim problematičnim povojnim literarnim modam in šolam«, se močno distancira od dela sodobnega pesniškega snovanja pri nas. Kaj misli z »literarnimi modami in šolami«, se razkrije, ko zapiše, da je Kosovelova odlika tudi v tem, ker se ni pridružil »bombastikom psevdobiblične retoričnosti« niti se ni zamikal »v artistično-medlo, brezkrvno in breztelesno metafizičnost Rilkejevih epigonov«, marveč je ostal zvest samemu sebi in svoji zemlji, ki jo je opeval.

S tem je Albrecht izrekel svojo sodbo nad določenim delom naše poezije, za katerega je sodil, da je pod intenzivnim Rilkejevim vplivom in je bilo v zvezi z njim mogoče govoriti celo o epigonstvu. Vendar pa pisec svoje obsodbe ni podrobneje pojasnil in podprl z dokazi niti v tem svojem zapisu niti v polemiki, ki je sledila. Tako lahko sklepamo, da je padla Albrechtova oznaka zgolj na podlagi nekega splošnega vtisa, ki ga je dobil ob spremljanju naše pesniške tvornosti, ni pa je mogel določeneje dokumentirati.

Na to Albrechtovo oceno se v Svobodni mladini v začetku naslednjega leta odzove urednik Kosovelove posthumne zbirke **Alfonz Gspan**,²⁸ ki najprej ostro napade Albrechtovo uredniško prakso v LZ in njegov vzvišeni odnos do Kosovelove poezije, nato pa zavrne tudi očitek o »Rilkejevih epigonih«. To marsikje dokaj osebno obarvano in za predmet naše raziskave malo pomembno lomljenje kopij se nato nadaljuje v Albrechtovi repliki na Gspanov napad v LZ²⁹ in pa v odgovoru na to repliko v Svobodni mladini, ki ga je to pot napisal **Vinko Košak**.³⁰ V obeh člankih se razvnamajo duhovi tudi ob krilatici o Rilkejevih epigonih, ki pa ni z ničimer konkretnije podprta ali ovržena, saj pisce bolj vznemirja beseda epigon kot pa Rilke.

V istem letniku LZ omenja Rilkeja tudi **Anton Debeljak** v svoji recenziji Arnautovičeve disertacije o Henryju Becqueu.³¹ V zapisu uvodoma navaja primere tujih avtorjev, ki so pisali tudi v francoščini. Med Italijani omenja Marinettija in D'Annunzia, med nemško piščimi pa Rilkeja. Omemba je zanimiva predvsem zato, ker prva pri nas opozarja tudi na Rilkejeve francoske tekste, čeprav jih nikjer posebej ne navaja.

Prepričanje o Rilkejevo koroškem plemiškem poreklu botruje **Borko** vi primerjavi med poezijo Dragutina M. Domjanića in Rilkeja, ki je prav tako objavljena v LZ.³² Tu namreč Borko iz dejstva, da sta bila oba pesnika plemiča, razlaga »sanjavo« in »nežnost« njune lirike, katere vir je po njegovih besedah treba iskati »v ožjih spominih na baročno kulturo«. Iz teh oznak bi se dalo sklepati, da pisec, kolikor govori o Rilkeju, v prvi vrsti meri na njegovo zgodnjo poezijo, kakršno srečujemo v *Erste Gedichte*. Zelo dvomljiva pa je Borkova atavistična razlaga te lirike, saj jo v celoti izpodbija dejstvo, da pesnik ni bil plemiškega rodu, čeprav je bil sam prepričan o nasprotnem.

Leta 1929 se glasovi o Rilkeju pojavljajo predvsem v katoliškem tisku, vendar se nikjer ne povzpnejo do samostojnih člankov o njem.³³

Zanimiva pa je omemba pesnikovega imena v Slovincu in sicer v članku **Silvestra Škerla** z naslovom *Francis Jammes polemizira*,³⁴ ki se nanaša na polemiko v Jammesovi knjigi *La divine douleur*. Gide in še nekateri drugi francoski intelektualci so namreč na to delo sprožili napad, na katerega je Jammes odgovoril v *Les nouvelles littéraires*. V polemiko se je pri nas vključil Škerl in se postavil na Jammesovo stran. Pri tem se v podkrepitev svojega stališča sklicuje tudi na Rilkeja in njegovo občudovanje tega francoskega pesnika, saj svoj sestavek zaključí z besedami: »R. Maria Rilke se je nekoč izrazil o Jammesu: To je tisti poet, kateri bi bil jaz rad postal. In Rilke je dobro vedel, kaj je rekel. Tudi če bi še bil doživel poslednje Jammesovo delo, ki je povzročilo nevihto v gotovih književnih krogih, mislim, da bi ne bil izpremenil svojega mnenja o njem, kakor so to storili nekdanji njegovi prijatelji, ki so krščanstvu obrnili hrbet.«

Od kod je Škerl povzel navedeno Rilkejevo izjavo o Jammesu, je težko reči. Očitno pa je, da jo je srečal v nekem sekundarnem viru, saj je v taki obliki, kot se pojavlja v njegovem članku, pri Rilkeju ni mogel najti. Takšno stališče do Jammesa, kot ga opisuje Škerl, zasledimo namreč v *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, kjer glavni junak, sedeč v Bibliothéque nationale, med drugim zares razmišlja tudi o Jammesovi poeziji in njegovem tihem, od sveta odmaknjem življenju. Treba pa je povedati, da Rilke v tem odlomku Jammesa nikjer ne imenuje, marveč s svojim opisom le namiguje nanj. Možno bi torej bilo, da je Škerl *Die Aufzeichnungen* bral, vendar pa je težko verjeti, da bi na lastno pest, zgolj na podlagi pesnikovega opisa, lahko odkril, na katerega francoskega avtorja se navedeni citat nanaša. Odtod tudi domneva, da se njegova opomba opira na neki posreden vir, v katerem je to mesto razloženo. Škerlovo neseznanjenost z originalom pa dokazuje tudi podatek, da to izjavo kljub njeni nedvomni avtobiografičnosti pripisuje Rilkeju in ne njegovemu junaku, kot bi bilo v skladu z dejstvi.

Naše poznavanje Rilkejevega dela se je naslednje leto, ko je začela izhajati Modra ptica, še poglobilo in razširilo. Že v prvem letniku te revije namreč zasledimo v zvezi z Rilkejem dva pomembna prispevka. V četrti številki objavi **Anton Ocvirk** v tretjem nadaljevanju svojih *Literarnih zapiskov* krajši esej o pesniku,³⁶ v enajsti številki, ki pada že v naslednje koledarsko leto, pa izide **Javornikov** prevod *Korneta*.

Ocvirk najprej spregovori nekaj načelnih besed o pesništvu kot o najbolj elementarnem izrazu človeškega doživljanja. Pri tem poudari, da sta za vsebino pesniškega dela pomembni predvsem doba in pesnikova osebnost, ki se zrealita »v ritmiki, pesniški podobi, jeziku in stilu«. Vendar pa doba in pesnikova psihična strukturiranost nista neposredno vmešani v umetnino, marveč določata predvsem pogoje, iz katerih se ta rodi, medtem ko je umotvor sam neodvisen organizem, ki živi svoje lastno življenje. Resničnost je tu, kot pravi Ocvirk, »izkristalizirana v posebne umetniške celote, ki so vsaka zase svojevrstni svetovi«.

Svoje razmišljanje nato naveže na Rilkejevo poezijo, ki jo označi za eno »izmed najzanimivejših, najidealnejših in notranje najresnejših, kar jih je dala nova doba na koncu 19. in v začetku 20. stoletja pri Nemcih«. Skuša

ji določiti osnovne literarnozgodovinske koordinate glede na dobo, v kateri se pojavlja, in literarno strujo, ki ji pripada. Pri tem ugotavlja, da Rilkejeva umetnost nastopa v času po impresionizmu, hkrati pa opozarja na impresionistične elemente v njej, ki se kažejo zlasti v njeni fonični plasti, tej pa se pridružuje tudi velika barvna razgibanost izraza. Vendar pa Rilke po Ocvirkovih besedah te impresionistične sestavine »dvigne do neke globlje in notranje vse bolj razsežne vsebine z vizionarno mistiko, ki je zapopadena v njegovem izrazu in njegovem zadnjem vsebinskem in čustvenem občutju«. Zato je po piščevem mnenju Rilkejev impresionizem le označba za formalno plat njegovega pesništva, ki pa ne zdrsnje v prazen artizem, zato ker ga ves čas plemeniti emocionalna in duhovna polnost njegovega doživetja.

Ocvirk dokaj natančno opiše Rilkejevo »mistično jasnovidnost«, kot imenuje njegov metafizični pesniški napor po zlitju z Bogom, kakršen zlasti močno izstopa v *Das Stundenbuch*, vendar pa, kot poudarja, ta ne izvira iz konfesionalne religiozne zamaknjenosti, marveč je predvsem izraz pesnikove široke čustvene razgibanosti, ki se ves čas vzdiguje k nekemu mističnemu simbolnemu gledanju na skrivnostne pojave v življenju, kot so smrt, minevanje časa, izginevanje ipd.

V nadaljevanju Ocvirk na kratko navede tudi nekaj biografskih dejstev, ki imajo v primeri z dosedanjimi informacijami o Rilkejevem življenju v našem tisku to prednost, da so ne samo najobširnejša doslej, marveč tudi povsem zanesljiva in točna.

Avtor zatem spregovori o posameznih Rilkejevih knjigah in omenja njegove *Prve pesmi*, za katere je mnenja, da se v njih pesnik še ni sprostil oblikovnih in vsebinskih mej, ki mu jih je začrtala sodobna evropska lirika, in je zatorej premalo samosvoj. Dalje navaja *Zgodnje pesmi*, *Knjigo slik*, *Knjigo ur*, *Nove pesmi* in *Novih pesmi drugi del*. Podrobneje pa se zaustavi samo ob *Knjigi ur*, ki jo šteje za najpomembnejše Rilkejevo pesniško delo, saj se z njo po njegovem mnenju začne pesniško in umetniško najzrelejši čas Rilkejevega ustvarjanja. Pesnik se v njej po avtorjevih besedah vsepovsod srečuje z Bogom, ki ga odkriva v vsakem pojavu in slehernem predmetu, tako da dobi vsa knjiga globlji pomen in posebno simbolno vrednost. Bog mu je tema, iz katere se je porodil, mrak, v katerem se čuti potopijo in iz katerega vstane vera v drugo brezčasno življenje. Pisec navaja tudi nekaj motivnih sklopov in opozori na silno počasno nastajanje te Rilkejeve knjige.

Ocvirk prvi obširneje omenja tudi Rilkejeve dramatske poskuse (*Zdaj in ob naši smrtni uri*, *V zgodnjem mraku*, *Brez sedanjosti*, *Vsakdanje življenje*) in povesti *Dve praški zgodbi*, *Mimo življenja*, *Povesti o ljubem Bogu* in *Zapiski Malta Laurida Briggea*.

V sklepu svojega članka pa pisec znova poudari svojskost Rilkejevega pojava, pri čemer dopušča možnost, da ta ne bo vedno ostal tako živ in aktualen, kot je bil od začetka, in s tem mimogrede opozori na različnost estetskega okusa v posameznih dobah.

Nedvomno je ta Ocvirkov esej zelo zanesljiva, čeprav ne popolna informacija o Rilkejevem življenju in delu. Težišče piščevega razpravljanja je predvsem na opisu Rilkejeve poezije kot celote, pri čemer skuša naznačiti glavna nazorska in estetska gibalna pesnikovega ustvarjanja in mimogrede omeni tudi njegov vpliv na našo povojno pesniško tvornost. V manjši meri pa se spušča v obravnavo posameznih zbirk, med katerimi povsem zanemari obe poslednji Rilkejevi nemški deli *Duineser Elegien* in *Sonette an Orpheus*. Natančneje se zaustavlja le pri nekaterih motivnih in stilnih elementih zbirke *Das Stundenbuch*.

Vse to dokazuje, da je avtor to Rilkejevo knjigo najboljše poznal, po drugi strani pa mu je podrobnejši prikaz njenih vsebinskih in formalnih značilnosti verjetno narekovala tudi velika popularnost te zbirke pri nas, saj druge njegove knjige, zlasti pa dela iz zadnjega ustvarjalnega obdobja v slovenskem literarnem svetu niso bila tako poznana in razširjena.³⁷

Javornikov prevod Rilkejeve pesnitve *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*³⁸ je najobsežnejši in najpomembnejši Rilkejev tekst, kar jih je našlo pot v naše revije. Nedvomno je bil eden glavnih vzrokov za nastanek tega prevoda razširjenost in izredna popularnost pesnitve v Nemčiji, saj je samo do Rilkejeve smrti izšla kar v osemnajstih izdajah.

Spev je nastal v istem času kot *Das Buch vom mönchischen Leben*, to je prvi del zbirke *Das Stundenbuch* (1899). Vendar pa se je pesnik dolgo obotavljal z objavo, tako da je prva verzija z naslovom *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Otto Rilke* izšla šele leta 1904, medtem ko je bila končna, popravljena in regularna inačica, po kateri je izdelan tudi naš prevod, natisnjena dve leti kasneje. Tako se to Rilkejevo delo po svoji osnovni idejni podobi v marsičem ujema z zbirko *Das Stundenbuch*, čeprav je neprimerno bolj romantično od nje.

Pesnitev je po Rilkejevi lastni izjavi, ki jo posreduje Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe v svojih *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke*, nastala v neki mesečni, nekoliko viharni noči »wie im Rausch«³⁹ Rilkejev opis nastanka te pesnitve je skrajno romantičen in dokazuje, da se je delo porodilo v vzdušju, ki ima vse značilnosti tistega notranjega zanosa in emocionalnega prekipenja, o katerem vedo toliko povedati tudi romantični pesniki.

Še bolj pa se to kaže v sami motiviki tega speva, saj se v njem pojavljajo tri bistvene prvine romantičnega pesništva: noč, ljubezen in smrt, ki so seveda spete v takšne medsebojne odnose in zveze, da je celotno občutje, katerega vzbujajo v bralcu, na moč razgibano, hkrati pa prežeto z izdatno mero čustvene patetike. Vse to pa nas ne more ovirati, da ne bi skušali na kratko prikazati predvsem dveh vsebinskih komponent te pesnitve, ki imata pomembno mesto tudi v ostalem Rilkejevem pesniškem opusu. To sta ljubezen in smrt. Tretja romantična prvina v njej, noč, namreč v prvi vrsti le podčrtuje vsebinski obseg ostalih dveh in predstavlja učinkovito ozadje vsega dogajanja.

Skoraj vsa Rilkejeva poezija je tako ali drugače povezana z vizijo smrti. Pojem »der eigene Tod«, s katerim se srečamo v tretji knjigi zbirke *Das Stundenbuch* in v *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, je v svojih zametkih prisoten že tudi v *Kornetu*, le da tu še ni razvit do tiste mere kot v omenjenih dveh delih, pa tudi njegova fabulativna eksplikacija ni tako silovita kot v njiju. To nam bo razumljivo, če vemo, da se je pesniku ta pojem določneje izoblikoval šele v pariškem obdobju, ko ga je vsega napolnila nekakšna mračna in težka zemeljskost. Tako stari Brigge bije s smrtjo mučen in dolgotrajen boj, v katerem se uresničuje neznansko naporna preobrazba njegovega bitja za neko novo bivanje in se smrt uveljavlja kot prava despotska sila, ki je nepremagljiva kot težnost. Nasprotno pa v *Kornetu* pesnik prikazuje smrt v vsem sijaju romantičnega patosa, ki popolnoma zaslepi vse drugo. Zato je ta smrt prej zanesenjaška kot pa monumentalna. Pogin von Langenau je namreč prikazan kot ekstaza, v kateri mladi plemič doživi svojo najvišjo potrditev. Pesnik to smrt proporcionira kot umetniški dosežek in jo tudi opiše z izrazito pesniškimi sredstvi. Slavje, o katerem govori, ko opisuje kornetove zadnje trenutke, je namreč podoba njegove totalizacije v svetu, strnitve s temo, z Bogom in tedaj tudi ponazoritev njegove lastne božanskosti in sreče. Svet se je v smrti poenotil, poti so se zaprle, krog je sklenjen. Ni več ne teme ne svetlobe, vse je eno.

Prav tako je tudi Rilkejevo pojmovanje ljubezni v *Kornetu* skoraj identično z deklinško erotiko v njegovih zgodnejših pesniških zbirkah ali v *Malteju*. Temelj te ljubezni je namreč v tem, da oba, ki sta v njej udeležena, ohranjata svojo individualnost neokrnjeno, kar pomeni, da je njuna ljubezen ves čas odprta in svobodna, hkrati pa skrajno predana. Ta njena predanost je v tesni zvezi s sposobnostjo, da si predmeta svojih želja in hrepenenja nikoli ne skuša prisvojiti ali podrediti, marveč je njeno bistvo in smisel v tem, da razdaja samo sebe. S takšnimi lastnostmi je Rilke opremil tudi pojem ljubečega (den Liebenden), katerega osnovno poslanstvo in vsebina je v tem, da

se z neskončno ponižnostjo izroča svetu in vsem njegovim preizkušnjam. Takšen tip ljubezni pri Rilkeju ne označuje samo odnosa do ljudi, marveč v enaki meri tudi razmerje do stvari in narave. Intenziteta ljubezni je potemtakem odvisna od stopnje človekovega emocionalnega altruizma; le v popolni prepuščenosti svetu se namreč lahko svobodno sprostijo njegova čustva in misli, s tem pa mu postane bližji tudi svet, kateremu se izroča. To je tudi razlog, zakaj je ljubezen v *Kornetu* prikazana kot eno samo približevanje in odmikanje emocij, ki spajajo dogajanje v nekakšen mistično poduhovljen vrtnec usode. Takšna ljubezen, kot je prikazana tukaj, namreč v svojih konsekvencah pomeni živo vključenost v svet, ki je tem večja, čim globlja je moč ljubezni. Gre torej za takšno ljubezen, kjer niso važne nikakršne posesivne kategorije. Bistvena zanjo je perspektiva novega rodu, v katerem bo erotično čustvo doseglo svojo osmislitev. Njena temeljna intenca je torej kreacija. Ljubezen je potemtakem hkrati predanost zakonom narave in ustvarjanje sveta. To pa pomeni, da je njena vsebina vez med življenjem in smrtjo. Predajanje namreč pomeni v Rilkejevem slovarju pot v temo, k božjemu in s tem k smrti, kreacija, ki se poraja iz tega predajanja, pa uresničevanje življenjskega principa. Zato tudi ni naključje, da je Rilke že v naslovu povezal obe temeljni kategoriji, ki nastopata v vsej njegovi ontološki opredelitvi sveta.

Tudi v *Kornetu* se torej Rilkejev romantični mysticism uveljavlja na zelo prepričljiv način. Ker je, kot smo že doslej ugotavljali, prav ta bistvena lastnost njegove zgodnje poezije najbolj pritegovala slovenske pisce in prevajalce, je treba eno pglavlitnih pobud za nastanek Javornikovega prevoda verjetno iskati tudi v njej.

Prevodu ni mogoče očitati večjih smiselnih napak, pojavljajo pa se v njem nekatere nedoslednosti in opuščanja, ki kažejo, da je nastajal v naglici in brez temeljitejšeg poglobitve v stilne posebnosti izvornika.

(Nadaljevanje in konec
v prihodnji številki)

OPOMBE

¹Vojeslav Mole, *Muther Richard: Geschichte der Malerei*, LZ 1910, št. 2, str. 120–121.

²Anton Debeljak, *Bogdan Popović: Antologija novije srpske lirike*, LZ 1912, št. 4, str. 219–221.

³Joža Glonar, *Österreichischer Almanach – Österreichische Bibliothek*, LZ 1916, št. 1, str. 46–48.

⁴Jakob Kelemina, *Literarna črtica*, LZ 1921, št. 10, str. (562–567), 628–633.

⁵R. M. Rilke, *Iz Vigilij*, Mladika 1922, št. 5, str. 159.

⁶Trije labodje 1922, št. 1, str. 31. Notica ni podpisana.

⁷Tine Debeljak, *Anton Vodnik (Literaren uvod v zbirko: Žalostne roke)*, Mentor 1922/23, št. 3–5, str. 63–66.

⁸N. K., *Sodobna nemška lirika*, Mladina 1924/25, št. 2, str. 49–50. Avtorja ni bilo mogoče dešifrirati. S tema kraticama se je sicer podpisoval Anton Debeljak, vendar pa v pričujočem primeru ni nobenih trdnih oporišč za trditev, da je članek napisal on.

⁹Jože Pogačnik, *Reinhard Johannes Sorge. Pesnik mistik*, Dom in svet 1926, št. 1, str. 41–45.

¹⁰Karel Ozvald, *Europäische Revue*, Socialna misel 1926, št. 1, str. 45. Europäische Revue je v svojem prvem letniku 1925/26 objavila naslednje Rilkejeve pesmi: Nacht, Handinneres, Schwerkraft in nekaj njegovih prevodov Valéryja. Naštete Rilkejeve pesmi so izšle v zbirki Späte Gedichte.

¹¹Josip Vidmar, *Pogovor o Arhimedovi točki*. Kritika 1926/27, št. 2, str. 17–27.

¹²Citat je iztrgan iz konteksta in prirojen. Leŕevrov razgovor z Rilkejem je pod naslovom *Une heure avec Rainer Maria Rilke, le plus grand poète lyrique d'Autriche* izšel v *Les nouvelles littéraires* 24. VII. 1926.

¹³*Rainer Maria Rilke*. Slovenec 1927, št. 1, str. 8. – Članek ni podpisan. Njegov avtor je po vsej verjetnosti Silvester Škerl, ki je tudi pozneje večkrat pisal o Rilkeju.

¹⁴Netočna je predvsem trditev, da je bil Rilkejev oče častnik, saj je Josef Rilke že pred pesnikovim rojstvom stopil iz vojaške službe in se zaposlil pri železnici. Dvomljiva je tudi teza, da je bil Rilke »potomec stare koroške plemiške rodbine«, čeprav je v tej veri živel tudi pesnik sam, ki je pod vtisom svojega plemiškega porekla napisal Korneta. To Rilkejevo delo in pa nekatere njegove izjave v zvezi z njegovim rodом so bili verjetno tudi poglavni vir popisovalcev Rilkejevega življenja. Vendar pa je Carl Sieber v svoji knjigi *René Rilke, 1934*, kjer popisuje Rilkejevo genealogijo in mladost, te podatke v celoti postavil pod vprašaj. Poslej so tudi drugi Rilkejevi življenjepisci korigirali trditev o njegovem plemiškem izvoru.

¹⁵Tako sta oba časopisa tega leta v več zaporednih noticah spremljala potek bolezni Georga Brandesa in se naposled ob njegovi smrti spomnila nanj s samostojnim člankom. Prav tako sta oba z daljšimi članki zabeležila Richepinovo smrt in se razpisala ob deseti obletnici Verhaerenove smrti.

¹⁶Rainer Maria Rilke – France Vodnik, *Povest o možu, ki je prisluzkoval kamenom*. Slovenec 1927, št. 22, str. 5. Prevod skuša kar najbolj ohraniti mistično ozračje, ki preveva izvirnik, vendar pa se mu precej pogosto dogaja, da v posameznostih smiselno odstopa od predloge. Prav tako Vodnik ponekod precej samovoljno ravna s stilno fakturo Rilkejeve pripovedke.

¹⁷Rainer Maria Rilke – Slavko Savinšek, *Kako se je zgodilo, da je bil naprstnik ljubi Bog*. Slovenec 1927, št. 291, str. 10.

¹⁸Jugoslovanska bibliografija sicer navaja, da je v Slovincu izšla Rilkejeva pesem Pietà, vendar je v tam navedenem letniku nisem našel.

¹⁹Glej nepodpisani članek v Slovincu 1927, št. 1, str. 8.

²⁰Prof. D. P., *Rainer Maria Rilke*. Mentor 1927, št. 3–4, str. 73–77.

²¹*Wegwarten. Lieder, dem Volke geschenkt*. Praga, 1895. Knjižico je Rilke izdal v samozaložbi in jo »podaril ljudstvu«. V predgovoru se pesnik ogreva za socialno prosvetiteljsko poslanstvo knjige, ki naj revnemu ljudstvu približa sadove pesniškega duha in oplemeniti njegovo »dušo«.

²²Gre za tri citate. Prvi je vzet iz pesmi *Du, Nachbar Gott, wenn ich dich manchesmal*, drugi izvira iz pesmi *Ich habe viele Brüder in Sutanen*, tretjega pa sestavlja 1. kitica pesmi *Denn wir sind nur die Schale und das Blatt* (*Sämtliche Werke* 1, str. 255, 254, 347; Insel Verlag, 1962, Frankfurt am Main).

²³Ellen Key, *Ein Gottsucher. Seelen und Werke*, Berlin, 1911, str. 159.

²⁴Miran Jarc, *Iz sodobne srbohrvatske lirike*. Dom in svet 1927, št. 1, str. 46–47, (89–90).

²⁵Rajko Ložar, *Kaj hočejo*. Dom in svet 1927, št. 1, str. 57–64.

²⁶Miran Jarc, *Evropski duh v sodobni francoski književnosti*. LZ 1927, št. 4, str. 237–246.

²⁷Fran Albrecht, *Srečko Kosovel: Pesmi*. LZ 1927, št. 11, str. 695–697.

²⁸Alfonz Gspan, *O naši kritiki, literarni spekulaciji, Franu Albrehtu in drugem*. Svobodna mladina 1928, št. 1–2, str. 28–31.

²⁹Fran Albrecht, *Gspan et consortes*. LZ 1928, št. 2, str. 128–129.

³⁰Vinko Košak, *Franu Albrehtu – uredniku Ljubljanskega zvonca*. Svobodna mladina 1928, št. 3, str. 69–71.

³¹Anton Debeljak, *Aleksander Arnautović – Henry Becque*. LZ 1928, št. 2, str. 120–122.

³³Omenjata ga še Jože Pogačnik in Tine Debeljak. Prvi ocenjuje zbirko Antona Boštele (Anton Boštele: *Pesmi*. Dom in svet 1929, št. 6, str. 189), kjer mimogrede namigne na Rilkejev vpliv v liriki Antona Vodnika, drugi pa se v članku *Epilog k Otokarju Březini* (Dom in svet 1929, št. 10, str. 310–315) sklicuje med drugim tudi na Rilkejevo pohvalno mnenje o tem češkem pesniku, ki ga povzema po knjigi njegovega nemškega prevajalca Emila Sandeka.

³⁴S. Š. (Silvester Škerl), *Francis Jammes polemizira*. Slovenec 1929, št. 74, str. 10.

Razpravo zanima vprašanje, ali se v času moderne umetnosti človek in umetnost poskušata zblížiti ali pa se dokončno razideta. Izhajajoč iz prepričanja, da ima vsakokratni ustvarjalni način ob sebi tudi ustrezno teoretično apologijo, analizira najprej razmerje med posnemovalsko in moderno umetnostjo na eni ter gnoseološko in ontološko estetiko na drugi strani. V razmerju med znanostjo in umetnostjo dobiva znanost vse bolj prevladujočo vlogo, kar na koncu privede do tega, da ni več potrebe po objektiviranem umetniškem delu. Vendar je bila umetnost v času znanosti o umetnosti nema glede na zahtevo po svojem koncu in je ukanila znanost tako, da je bila – tudi v času posnemanja – v resnici nemimetična in s tem nedosegljiva za znanstveno-pojmovno manipulacijo. V drugem delu razlaga razprava prelom s tradicijo. Tu se pokažejo tri različne možnosti: bodisi popolna razločenost umetnosti in življenja, bodisi popoln neuspeh estetizacije modernega sveta ali pa poskus ponovnega zlitja umetnosti in življenja v posameznih trenutkih človekove zgodovine.

Janez Vrečko

VPRAŠANJE MODERNE UMETNOSTI, ESTETIKE IN (DE)ESTE- TIZACIJE SVETA

»Ali je težnja moderne umetnosti res tako radikalna, da jo smemo razumeti kot bistven obrat in preobrat? In če je res tako, se pravi, če moderna umetnost res presega umetnost samo, kaj potem sploh je?«

Dušan Pirjevec

I

1. Vprašanje poezije in vprašanje ekonomije, kakor ju je kot dvoje odločilnih vprašanj našega časa postavil že Mallarmé, se prav danes rešujeta z redko videno intenzivnostjo; pozitivni rezultati so vsled tega komaj kdaj opazni, če ni celo tako, da po splošnem prepričanju lakota v ničemer ne pomenjuje, medtem ko se zdi vprašanje poezije in umetnosti bolj zapleteno kot kdaj prej.

Kadar govorimo o teh vprašanjih, imamo v mislih »avanturo moderne, novega in mladega« – tako so jo poimenovali redki posamezniki, ki so že takrat verjeli, da se je začel čas zanosnega rojevanja – tisto avanturo moderne umetnosti torej, ki se je začela v drugi tretjini 19. stoletja in ki je večini tedaj veljala in premnogim še danes velja za agonijo prve vrste. Tako smo si zastirali oči pred nečim, česar v stoletje trajajočem dogajanju ni bilo več mogoče zanikati. Toda ali smo bili, ko smo jih končno odprli, drugje kot prej, smo se znašli v drugačnem svetu, ki bi bil človeku ljubeznivejši dom kot prejšnji? Se je med človekom in umetnostjo dogodil premik, ki bi vodil v njuno ponovno zblížanje, v srečno enotnost človeka, umetnosti in sveta? Na vsa ta vprašanja bo skušal odgovoriti pričujoči prispevek, ki pa mu seveda pri odgovorih ne gre za njihovo dokončnost, ampak predvsem za potrditev pravilno zastavljenih vprašanj.