

Niko Grafenauer

**RAINER MARIA
RILKE PRI
SLOVENCIH**

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

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.

(Nadaljevanje in konec)

V istem letniku *Modre ptice* omenja Rilkeja tudi **Josip Vidmar** v svojem pretresu Župančičevega prevajanja.⁴⁰ V njem hvali kvaliteto te Župančičeve dejavnosti in ugotavlja, da v ničemer ne zaostaja za prevajalskim delom najbolj znanih nemških prevajalcev, med katerimi omenja tudi Rilkeja.

Ta Vidmarjeva omemba prva opozarja na Rilkejevo prevajalsko delo. Težko pa je reči, po kakšni poti se je Vidmar seznanil z njegovimi prevodi. Možno je, da jih je srečal v knjižni objavi, saj je do leta 1930 izšlo več izdaj njegovih prevodov Elisabeth Barrett-Browningove in Luize Labéjeve, zlasti pa je pesnik zaslovel kot prevajalec Valéryja. Zelo verjetno pa se je Vidmar srečal z nekaterimi Rilkejevimi prevodi tudi v nemških revijah, predvsem v *Insel-Almanach* in v *Inselschiff*, ki sta z njimi opozarjali bralce na njihove knjižne izdaje.

Nadvse navdušeno spregovori v tretji številki LZ 1930 o Rilkeju Lilly Nowy v svoji oceni pesniške zbirke *Südlicher Sommer* Paule von Preradovič.⁴¹ Posebno naglasi dejstvo, da so jo nekatere pesmi te hrvaško nemške pesnice »tu pa tam spominjale pesmi onih dveh nemških lirikov, ki jih med novejšimi cenim najvišje, to je R. M. Rilkeja in Ruthe Schaumannove.« Sorodnost med Rilkejem in Preradovičevco se ji kaže predvsem tam, kjer se uveljavlja »tenkočutnost v dotiku z najbolj vsakdanjim« in »preprostost v dotiku z najbolj nenavadnim«. Svojo primerjavo pa sklene z ugotovitvijo, da Preradovičeva »ni tako profinjena, tako pronikujoča v najsubtilnejše pojave duše, prirode in umetnosti in tudi ni tako silno obsežna kakor Rilke, ta gigant nežnega.« V teh besedah se torej izraža jasno opredeljen odnos do pesnika zbirke *Das Stundenbuch*, ki kaže, da je Lilly Nowy zelo dobro poznala Rilkejevo poezijo in da jo je ta tudi močno prevzela. *Das Buch der Bilder* in *Das Stundenbuch*, ki sta se ohranili v njeni knjižnici, kažeta, da jo je pritegovala predvsem Rilkejeva zgodnejša lirika, zelo verjetno pa je znatno vplivala tudi na formiranje njenega pesniškega sveta.

Tudi Slovenec v tem letu znova spregovori o Rilkeju, čeprav se njegov zapis ne nanaša neposredno na pesnikovo delo, marveč na monografijo o njem. **Silvester Škerl**⁴² v sestavku *Dva pesnika* najprej spregovori o knjigi Reinholda Schneiderja »Das Leiden des Camoes oder Untergang und Vollendung der portugiesischen Macht«, ki se ukvarja s Camoesovim življenjem in delom, nato pa o knjigi Paula Zecha »Rainer Maria Rilke. Der Mensch und das Werk«. Ob Zechu uvodoma potoži nad pomanjkanjem literature, ki bi se monografsko ukvarjala z Rilkejem in njegovim delom. Izjemo vidi le v Schäfferjevi knjigi »Rainer Maria Rilke« (1921) in v razpravi Eve Wernick »Die Religiosität des Stundenbuches von R. M. Rilke« (1926), sicer pa po njegovem mnenju »ni bilo vse do zadnjega pomembnejše knjige o njegovem delu in življenju«.

Ta recenzentova sodba pa je nekoliko pretirana, saj je v območju raziskovanja Rilkejevega dela in življenja do leta 1930 vendarle izšlo nekaj dokaj pomembnih del.⁴³

Naslednja omemba Rilkeja v tem letu, ki se tudi ne nanaša neposredno na njegovo pesniško delo, ampak je citat iz pesnikove študije o Rodinu, na-

stopa v članku **Janeza Gregorina Romanski in slovanski kipar: Dvoje rhov.**⁴⁴ Sestavek je izšel v literarnem glasilu ljubljanske klasične gimnazije Žar in sicer v dveh nadaljevanjih. V prvem delu obravnava skulpturo pri Rodinu, v drugem pa pri Meštrovici. Ko pisec razpravlja o Rodinovih kipih, se pri opisu mladeniča v skupini Calaiskih meščanov zateče po pomoč k Rilkeju, saj ga, kot pravi, ne bi mogli lepše tolmačiti, kot ga je ta nemški pesnik. Pri tem citira dokaj zvest prevod Rilkejevega opisa tega mladeniča, ki je v skulpturi nekoliko odmaknjen od ostalih meščanov. Njegova postava je pesniku simbol človeka, ki še ni okusil ne sreče ne trpljenja in je tudi smrt vse do zadnjega slutil le kot nekaj daljnega in nestvarnega. Zdaj pa se obrača nazaj, da še enkrat v spominu obudi svojo pot in napravi obračun z življenjem, ki ga tako rekoč še ni bilo.⁴⁵

Citat je vreden pozornosti ne samo zato, ker se z njim pisec naslanja na Rilkejevo knjigo o Rodinu, katere vpliv je v članku opazen na več mestih, prav tako tudi ne le zato, ker se tu pri nas prvič določneje pojavlja odmev Rilkeja kot publicista, marveč je zanimiv tudi zategadelj, ker je prvi v vrsti odmevov pesnika knjige *Das Stundenbuch* pri najmlajši katoliški generaciji, ki se je oglašala v raznih dijaških listih in glasilih, zlasti pa v Žaru in Mentorju. Ta generacija si je namreč Rilkeja izbrala za svojo najvišjo literarno avtoriteto in iz njega tako rekoč ustvarila pravo književno modo.⁴⁶

O tem, kako globoko je doživljal Rilkejevo poezijo ta del naših srednješolcev, najbolj priča objava eseja o nemškem pesniku v naslednjem letniku Žara (1931/32), ki ga je napisal **Jože Kastelic.**⁴⁷ Ta je hkrati s člankom pod psevdonimom **Benjamin** objavil tudi prevod dveh Rilkejevih pesmi.

Kastelic skuša prikazati poglobitve vsebinske in estetske sestavine zbirke *Das Stundenbuch*. Predvsem se zaustavlja ob dveh temeljnih značilnostih Rilkejevega odnosa do Boga, ki ju hkrati primerja z ortodokсно krščansko predstavo o Bogu. Najprej gre za pesnikovo zanikanje absolutne popolnosti in samozadostnosti božjega bitja ter poudarjanje njegove transcendentalne pogojenosti po človeku, še drznejša od tega pa se zdi piscu predstavitev Boga kot teme in kaosa, ki je »mati luči in rojstvo vsega«. Po njegovem mnenju tu ni mogoče govoriti o racionalni, marveč nasprotno o izredno strastni čustveni usmerjenosti pesnika k svojemu cilju, ki je skrit in neviden.

Kastelic nadalje opozarja na Rilkejev aristokratski pesniški individualizem, hkrati s tem pa poudarja tudi njegove socialne afinitete do revnih in bolnih, vendar je mnenja, da tu ne gre za kako aktivno razmerje, marveč prej za »prav svojsko, utopistično mistiko«. Rilke ni praktičen duh, ker je prevelik umetnik in preveč subjektivno usmerjen, da bi svoje »socialno čutenje« znal izraziti bolj angažirano. Zato je tudi njegova poezija takšne narave, da se morajo vsi, ki ne sodijo med njene izbrance, mukoma prebijati do nje, v čemer pa vidi avtor eno njenih bistvenih privlačnosti.

Kastelic tudi poudarja veliko oblikovno dovršenost Rilkejeve lirike, ki jo mimo drugega določajo »barvitost in plastičnost v opisovanju predmetov«, »glasba besed«, »strnjenost v izražanju«, »jasnost v zamotanih duševnih dogajanjih« itd. Posebnost, ki to poezijo loči od klasične pesmi, pa je po njegovih besedah njena kompozicijska zgradba. Medtem ko je klasična pesem v sebi zaključena, brez nadaljevanja, pa je pri Rilkeju »izzvenevajoča« in jo šele bralec »izpelje do konca«. Po tej plati se je Rilkeju po Kastelčevem mnenju pri nas najbolj približal Anton Vodnik. Članek se zaključuje z emfatičnim klicem po obliki, ki naj bi jo tedanja doba močno pogrešala, in z napačno navedeno letnico Rilkejeve smrti, saj jo pisec datira eno leto prezgodaj.

Kastelčev članek je zanimiv, ker priča, da je pisec spregovoril o pesniku zbirke *Das Stundenbuch* iz globokega nagnjenja do njegove poezije, ki je verjetno odločilno vplivalo tudi na njegovo lastno literarno udejstvovanje in v celoti pomagalo formirati njegov pogled na svet. Čeprav v spisu večji del trditev ni globlje dokumentiran, saj se zvečine opirajo zgolj na avtorjevo lastno doživetje Rilkejeve poezije in ne upoštevajo tudi dognanj drugih piscev

o njej, pa je vreden pozornosti njegov dokaj natančni opis in opredelitev nekaterih bistvenih razsežnosti obravnavanega dela, ki se kažejo predvsem v pesnikovem odnosu do Boga, v njegovem metafizičnem pojmovanju stvari in v posebni obliki njegovega socialnega čustvovanja. Na podlagi citatov, ki jih srečamo v sestavku, in na osnovi obeh samostojno objavljenih prevodov lahko sklepamo, da je bilo Kastelčevu poznavanje Rilkejeve poezije omejeno predvsem na zbirko *Das Stundenbuch* in na izbor iz Rilkejeve lirike, ki ga je pripravila Katharina Kippenberg.⁴⁸ V celoti je Kastelčev članek pomemben v prvi vrsti kot dokument o tem, do kakšnih vsebinskih meja se je Rilke uveljavil pri najmlajši literarni generaciji, in ima prej značaj impresije kot pa študije, za kar ga je označil avtor.

Oba Kastelčeva prevoda Rilkejevih pesmi *Nekje je grad* in *V resni uri*⁴⁹ kažeta izrazito začetniške hibe in pomanjkljivosti. Vsekakor pa je pri tem treba upoštevati dejstvo, da gre tu očitno za prvi Kastelčev poskus v prevajanju, ki se ob tako zahtevnem pesniku, kot je Rilke, seveda ni mogel izteči najbolje.

V Domu in svetu leta 1931 omenja Rilkeja **Božo Vodušek** v svoji oceni *Anthology of modern english poetry*,⁵⁰ ki je izšla v Leipzigu istega leta. Avtor na moč neugodno ocenjuje dosežke moderne angleške poezije in ugotavlja, da v njej skoraj ni opaziti »subjektivnega simbolizma«, ki ga označuje za najbistvenjši element v razvoju moderne evropske lirike. Kot njegove nosilce mimogrede omenja skoraj vso evropsko pesniško elito od Baudelaira do Březine in Rilkeja, vendar pa se omeji samo na naštevanje in se ne ukvarja podrobneje z njimi. Zato je ta omemba Rilkeja zanimiva samo toliko, kolikor Vodušek z njo določa eno izmed izhodišč moderne poezije in kolikor Rilkeja uvršča v evropska kriterialna razmerja.

V deveti številki *Modre ptice* 1931/32, ki že sodi v koledarsko leto 1932, sta objavila **Vladimir Premru** in **Milena Mohorič** izbor iz sodobne nemške lirike,⁵¹ slednja pa hkrati s prevodi tudi krajši esej o tej liriki.⁵² Obe pesmi, motto *Das ist die Sehnsucht* in drobna osemvrstična impresija *Manchmal geschieht es in tiefer Nacht*, sta iz zbirke *Mir zur Feier*; prva je nastala že leta 1897, druga pa leto dni kasneje.

Nič določnejšega ni mogoče reči o tem, kaj je Vladimira Premruja spodbudilo, da je segel po mladostnih Rilkejevih pesmih, saj bi lahko izbral tudi kako pesem iz njegovih bolj uveljavljenih pesniških knjig. Dopustna je domneva, da se je odločil zanj predvsem na podlagi lastnih afinitet do Rilkejeve poezije, manj pa se je oziral na reprezentativnost izbora. Ta pridržek velja zlasti za impresijo *Manchmal geschieht es in tiefer Nacht*, ki je značilen primer Rilkejeve mladostne lirike. Srečnejšo roko pa je imel prevajalec pri izbiri pesmi *Das ist die Sehnsucht*, ki je Rilke ni kar tako postavil za motto svoje berlinske pesniške zbirke. Tu je namreč že pričujoč zametek tistega mističnega programa, ki ga je pesnik najbolj polno in učinkovito predstavil v *Das Stundenbuch*. V njej Rilke izpoveduje svoje hrepenenje po zlitju z vesoljem in brezčasnostjo, po nekakšni sintezi v dialogu ur z večnostjo. Kljub temu da takšna spojitev z vesoljem ni možna, pa mora vse človeško bitje nenhno težiti k uresničitvi te svoje vizije, ker bo le tako doseglo svojo najvišjo polnost in srečo. Pravi prestop in vrnitev v območje večnosti, v temo božanske resničnosti, iz katere je človek izšel, predstavlja namreč šele smrt, ki pri nese pomiritev in odrešenje.

To je osnovna misel te Rilkejeve pesmi. Takšna miselnost nikakor ni bila tuja našim ekspresionistom, zato je prav verjetno, da je prevod nastal pod vplivom Premrujeve pripadnosti temu literarnemu gibanju.

Nekaj novih prvin v našo predstavo o Rilkeju vnaša esej Milene Mohoričeve *Nemška moderna lirika*, ki obravnava obdobje med impresionizmom in ekspresionizmom, vendar pa se podrobneje zaustavlja samo ob pesnikih, ki so zastopani v izboru. Njen opis Rilkejeve poezije je bolj ali manj informativne narave. Avtorica najprej opozori na Rodinovo vlogo pri Rilkejevem pesniškem razvoju, nato pa poudari pomembnost njegovega deleža v novejši

nemški liriki. Najbolj revolucionarno poetsko dejanje se ji zdi pesnikov poseg v zakonitosti jezika in strukturo verza, saj je na tem področju bistveno prelomil s tradicijo. Rilkejev verz je, kot ga opisuje, »stopnjevano gibljiv« in zelo različen od Georgejeve mirnosti. Tudi rima je pri njem uporabljena na nov način: to velja zlasti za njeno često nenavadno mesto »v skladju stavkov«, še bolj pa za uporabo podrejenih besed, kot so atributivni adjektiv in spolnik na verzem koncu.

Ko govori o vsebinskih razsežnostih Rilkejeve lirike, ugotavlja, da se pesnik ne ustavlja ob trenutnem vtisu, marveč se pogreza »v središče, žarišče in bistvo svojega predmeta, skuša ga dojeti duhovno, njegovo zunanjo podobo hoče razložiti s pomočjo notranjosti«. Po tej plati je Rilke »eden prvih, ki so izraz notranjosti postavili na mesto zunanjega utisa.« Zato ga označi za predhodnika nemškega ekspresionizma. Specifika Rilkejeve izpovedi je po avtoričinih besedah tudi v tem, da pri njem že skoraj ne najdemo pesmi v prvi osebi, da pesnik »ne govori o sebi«, marveč je težišče njegove lirike »premaknjeno v drugo, tretjo osebo – nagovor je ti, on«. Naposled Mohoričeva prikaže nekatere motivne elemente v Rilkejevi liriki in pri tem trdi, da je mladi Rilke izpovedoval predvsem doživetja velemesta, delavstva, boja za obstanek, vojne itd., vendar pa je v kasnejših letih »od bojnih klicev« prešel v »najiskrenejše občuteno liriko«.

Kakor so nekatere oznake Rilkeja v tem prikazu pomembne in nove, kar zlasti velja za označitev pesnikovega odnosa do stvari in za opis formalnih lastnosti njegove lirike, ki so v celoti povzete po Walzlu, pa prav zadnji stavki kažejo, da je bila predstava Milene Mohoričeve o vsebini Rilkejeve poezije precej konfuzna in neizdelana. Avtoričin opis vsebinskih razsežnosti Rilkejeve poezije je namreč zelo površen, saj zlasti težko pritrdimo njeni ugotovitvi, da je bil Rilke v svojih zgodnjih pesmih izpovedovalec velemesta in delavstva. Res je, da se v njegovi liriki iz zgodnjega obdobja pojavljajo tudi nekateri socialni motivi, vendar pa v pesnikovi predstavi delavstvo kot poseben socialni razred sploh ne obstoji, marveč ga zanimajo predvsem posamezne človeške usode, med njimi tudi postave revnih in zavrnjenih. To pa še zdaleč ne pomeni, da je imel Rilke kakršenkoli jasen in izdelan odnos do proletariata. Še celo v prvem zvezku *Wegwarten* srečamo kar se da malo pesmi z izrazito socialno motiviko.

Tudi o kakršnemkoli opevanju velemesta pri mladem Rilkeju ni mogoče govoriti. Kolikor pa se avtoričina oznaka nanaša na zbirko *Larenopfer*, kjer Rilke prikazuje praško motiviko, je treba poudariti, da je bistvena značilnost te lirike prav v nasprotnem, namreč v njeni idiličnosti, ki v ničemer ne vzbuja velemestnega vtisa, saj je v celoti omejena na opevanje cerkva, hiš, portalov, ulic, neba nad njimi itd. in je po svoji temeljni strukturi zelo daleč velemestnemu dinamizmu.

Prav tako je sporna pisateljčina trditev, da Rilke v svoji poeziji »ne govori o sebi,« saj ni mogoče zanikati, da je ves subjektivizem njegove lirike zgrajen na izrazito osebni izpovedi. Vendar pa se pesnikov personalizem v njej izraža na poseben način, ki ga ni mogoče obravnavati z gramatikalnega, pač pa z vsebinskega vidika. V celoti je namreč utemeljen na pesnikovi dualistični metafizični predstavi o svetu. Človek – pa naj bo to pesnik sam ali ruski menih iz knjige *Das Stundenbuch* – se obrača k Bogu, da s tem izrazi samega sebe, svoj lastni status v razmerjih časa in prostora, ter utemelji svoj položaj v odnosu do sveta in vesolja. Zato Rilkejeva poezija vseskozi supnira pesnikov jaz, čeprav ta gramatikalno ni izražen. Res pa je, da je prav v dualizmu pesniške vizije sveta, s katero imamo tu opraviti, prisoten tisti temeljni razkol v njem, ki onemogoča takšno liriko, kjer bi bil ves svet združen v eno samo harmonično in koherentno celoto s središčem v pesniku. Tu je očitno tudi treba iskati vzrok, zakaj pesnik tako pogosto v svoji poeziji uporablja apostrofični govor, saj z njim ravno izpričuje to temeljno shizmo.

Informaciji Milene Mohoričeve je torej mogoče očitati premajhno poglobljenost in premalo natančno poznavanje Rilkejevega dela, ki ga tudi nik-

jer ne poskuša prikazati v njegovem razvojnem zaporedju. Prav tako avtorica ne predstavi pglavitnih sestavin pesnikovega miselnega sveta, ampak se zadovoljuje z bolj ali manj splošnimi oznakami, čeprav je to nemara mogoče opravičiti z dejstvom, da je nameravala opisati predvsem osnovne vsebinske razsežnosti moderne nemške lirike kot celote. Mohoričeva ob članku navaja tudi uporabljeno literaturo,⁵³ vendar pa vsaj za Rilkejev primer kaže, da ji ugotovitev, ki jih je našla v njej, ni uspelo ustrezno uskladiti med seboj, iz česar očitno izvirajo tudi opisane nejasnosti in nesporazumi v članku.

Leto 1932 razen omenjenih dveh prispevkov Premruja in Mohoričeve ne prinese nobenega samostojnega sestavka v Rilkeju več, niti prevoda iz nje-gove poezije. Pojavlja pa se nekaj omemb v obeh vodilnih revijah, Ljubljanskem Zvonu in Domu in svetu.⁵⁴

Med njimi so značilne zlasti tri. Prvo srečamo v Ljubljanskem Zvonu, in sicer v članku **Antona Ocvirka** *Aleksej Remizov ali skrivnost človekove usode in sveta*.⁵⁵ Omenjeni Ocvirkov prikaz ruskega misleca in pisatelja je eden iz serije podobnih študij, ki jih je ta slovenski publicist leto dni kasneje objavil v znani zbirki *Razgovori*. Esej sestavljata dva dela; v prvem delu pisec predstavi avtorja in njegov pisateljski opus, drugi del pa ima obliko razgovora z njim. Prav v tem delu se sobesednika dotakneta tudi Rilkejeve iracionalne vizije sveta.

Čeprav ta omemba ni konkretnije vezana na naše odnose do nemškega pesnika, je pomembna zategadelj, ker prenaša k nam neko mnenje, ki skuša Rilkeja predstaviti s širšega razvojnega aspekta evropske kulture in določiti v njej tiste razsežnosti, ki so zanj temeljne in bistveno opredeljujejo njegovo pesništvo. Gre namreč za ugotovitev, da se Rilkejev mysticizem po svojem poreklu in vsebini razlikuje od nazorskih izhodišč ruskih mistikov, saj je spričo racionalistične tradicije, iz katere izhaja, dosti bolj razviden in manj skrivnosten od podobnih vizij ruskega tipa.

V Domu in svetu omenja Rilkeja **Edvard Kocbek** v svojem literarnem potopisu *Luči na severu*,⁵⁶ ki vsebuje tudi opis piščevega srečanja z neko berlinsko prostitutko. Odlomek se konča z besedilom znamenitega Rilkejevega nagrobnega napisa:

Rose, oh, reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes Schlaf zu sein unter so viel Lidern.

Citat v spisu nima druge funkcije, kot da pesniško učinkovito zaključí Kocbekovo razmišljanje o človekovi usodi, ki ga je v njem prebudilo to srečanje, in je torej brez kake globlje zveze z ostalim tekstom. Napis je nastal časovno po *Malteju* in *Marienleben* in ga je Kocbek po vsej verjetnosti zasledil v zborniku *Inselschiff* za leto 1926/27, kjer je bil prvič objavljen, lahko pa tudi v številnih razpravah o Rilkejevi liriki, ki vsebujejo te verze. Čeprav Kocbek epitaf uporablja kot izraz neke tuje misli, je očitno, da ga je prevzela njegova vsebina in ga je zato tudi izbral za poanto svojega zapisa.

Tretja značilna omemba pa nastopa v članku **Rajka Ložarja** *Študije ob Meštrovici*.⁵⁷ Tu pisec v polemiki z Vidmarjem, ki je v Modri ptici očital likovni kritiki, da ne kaže razumevanja za razlike med »zgolj slikarskimi zasnutki« in pravimi umetninami in da je zato preveč formalistična in premalo človeška, zavrača ta očitek, češ da je pri pisanju o slikarskih delih vendarle treba poznati tudi »neobhodne estetske kompendije«. Priznava pa možnost, da avtorji govorijo o takih delih tudi zgolj na osnovi lastne intuicije, brez poznavanja »umetnostno zgodovinskih metodologij«, vendar samo v primerih, ko gre za »samobitno ustvarjajoči in v sebi osredotočeni duh umetništva«. Kot primer takšnega pisanja navaja Rollandovega *Michelangela* in Rilkejevega *Rodina*. Takšni avtorji, kot sta Romain Rolland in R. M. Rilke, namreč po Ložarjevem mnenju razpolagajo z nekim »predlogičnim« in »predizkusvenim« spoznanjem, ki je tesno povezano z njihovimi umetniškimi dispozicijami.

V tej Ložarjevi intervenciji se torej vnovič srečujemo z odmevom Rilkeja kot publicista in še posebej kot pisca razprave o Rodinu. Pri tem pa ne gre za navadno omembo, marveč tudi že za tipološko opredelitev tovrstnega Rilkejevega pisanja, ki kaže, da je Ložar poznal Rilkejevo študijo in da mu je očitno pomenila sicer ne znanstveno, a z intuitivno lucidnostjo obdarjeno delo, ki je na področju umetnostne publicistike vsekakor redko in izjemno.

Leta 1933 so glasovi o Rilkeju še bolj poredki. Dvakrat srečamo njegovo omembo v Ljubljanskem Zvonu, v Mladiki pa izide prevod neke njegove pesmi iz knjige *Das Stundenbuch*.

Prva omemba se dotika Rilkejevega prevoda sonetov Elisabeth Barrett-Browningove. Nastopa v informaciji **Alojza Gradnika** o tej angleški pesnici, ki jo je prevajalec priključil svojim prevodom nekaterih njenih sonetov.⁵⁸ Gradnik tu razlaga, zakaj je v prevodu opustil rimo, in to svojo odločitev utemeljuje s trditvijo, da bi z iskanjem rim bistveno prizadel ritem in zvok pesničinega jezika. Pri tem omenja Rilkejeve prevode, ki so po njegovem mnenju formalno neoporečni, a to na račun »izvirne, zgoščene vsebine, od katere je ostala komaj še senca.«⁵⁹

Ta Gradnikova sodba predstavlja prvo reakcijo na Rilkejeve prevode Browningove pri Slovencih. Nastala je v zvezi z Gradnikovim lastnim prevajalskim delom, pri katerem mu je Rilkejev prevod verjetno služil kot pomagalo. Vendar pa se zdi, da je Gradniku precej ostro oceno tega prevoda narekovala tudi težnja, da bi ob Rilkeju, ki je slovel kot izvrsten prevajalec, bralcem prikazal vso težavnost predstavitev in hkrati opravičil svojo odločitev, zakaj je sonete prevedel brez rim.

Naslednji omenja Rilkeja v tej reviji znova **Anton Ocvirk** v svojem obširnem prikazu tujih glasov o Tesnièrevi knjigi *Oton Župančič*.⁶⁰ Ocvirk med drugim posreduje tudi mnenje Otta Forsta de Battaglie v katoliškem časopisu Rhein – Mainische Volkszeitung, kjer ta avtor primerja Župančičeve *Samogovore* z Rilkejevo poezijo in ugotavlja, da so le-ti močnejši v svojem »izražanju boja z Bogom in za Boga, v verskem dvomu, kakor pa Rilkejev dekadentizem«, hkrati pa opozarja tudi na sorodnost Župančičevih sonetov *Moj Bog* z nekaterimi Verlainovimi in Rilkejevimi pesmimi.

Ta omemba je torej povzeta po tujem mnenju, ki opozarja na duhovno sorodnost Župančičeve in Rilkejeve poezije. Primerjava je zanimiva zlasti zategadelj, ker Župančičevo liriko postavlja celo više od Rilkejeve, ki jo označuje za dekadentsko. Nanjo je bržčas vplivalo dejstvo, da je za oba Župančičeva soneta značilen tipičen simbolističen odnos do Boga oziroma vesoljnega duha, kakršnega srečujemo tudi pri Maeterlincku in Verlainu in s katerim je sorodna tudi Rilkejeva predstava o božanski imanenci. Po drugi strani pa je pripomba nemškega pisca značilna zategadelj, ker kaže, da je del nemške javnosti o pesniku zbirke *Das Stundenbuch* sodil precej kritično in ga ni sprejemal docela brez zadržkov.

Istega leta kot obe obravnavani omembi izide v Mladiki tudi **Kastelčev** prevod Rilkejeve pesmi *Du bist der Arme, du der Mittellose*, ki je vzeta iz tretjega dela knjige *Das Stundenbuch* in ima v prevodu naslov *Moj bog*.⁶¹

Pesem je nedvomno ena najznačilnejših in najglobljih v Rilkejevi knjigi »o uboštvu in smrti«. Pesnikova vizija Boga je tu združena z njegovim harizmatičnim pojmovanjem revščine kot posebne sestavine človekove metafizične usode, saj mu uboštvo predstavlja najvišjo stopnjo v sistemu človekovih razmerij z Bogom, ker ga najbolj približa idealu popolne predanosti svetu in bogu, ki je skrit za vsemi njegovimi pojavi. Takšna izročenosť vsemu, kar človeka obdaja, pa seveda vključuje tudi predan odnos do smrti, ki pomeni prehod iz luciferske svetlobe v globino božanske teme in večnosti. Zato je razumljivo, zakaj Rilke že v naslovu tega opusa revščino povezuje s smrtjo. Od tod naprej pa je seveda samo korak do transcendentne predstave Boga kot najvišjega principa uboštva, ki s svojimi razsežnostmi lahko nastopa samo v območju čiste idealitete, saj ni omejen ne po času in ne po prostoru.

Prav to transcendentalno substanco apostrofira Rilke v prevedeni pesmi. Označuje jo s pojmi, kot so »der tiefste Mittellose«, »der leise Heimatlose«, »der fortgeworfene Leprose«, »die ewige Metamorphose« itd., s čimer jo skuša prikazati ne samo kot nadzgodovinski korelat uboštva, marveč tudi kot nekaj neoprijemljivega, težko doumljivega in večno se spreminjajočega.

Kot vemo že iz Kastelčevega članka o Rilkeju v Žaru, je mladega prevajalca najbolj prevzela prav zbirka *Das Stundenbuch*. Ob obravnavi njegovih razmišljanj smo tudi skušali pojasniti, kaj ga je v tej knjigi najbolj pritegovalo. Vse to nedvomno velja tudi za njegov odnos do prevedene Rilkejeve pesmi. Vendar pa prav izbira te pesmi kaže, da je Kastelca mimo njene idejne poslanice očitno pritegnila tudi na moč plastična predstavitev rilkejevsko pojmovanega Boga, ki ga je pesnik odel v plašč revščine in uboštva, izvezen iz množice podob in primer, da bi tako kar najbolj jasno in učinkovito izrazil svojo temeljno misel. Prevod je precej boljši od prvih Kastelčevih predstavitev Rilkeja, čeprav seveda še zdaleč ne dosega originala. Tako je Kastelčeva predstavitev pomembna predvsem zaradi izbora prevedene pesmi, manj pa po svoji estetski in izpovedni ustreznosti izvirkniku.

Več priložnostnih omemb Rilkeja srečamo znova v petem letniku *Modre ptice*, kjer na več mestih govori o njem **Mirko Javornik**, omenja pa ga tudi **Miran Deržaj**. Vendar so vse te omembe po svoji vsebini docela neznačilne, saj ne prinašajo nič novega v naše tedanje poznavanje Rilkejevega dela. To se kaže tudi v tem, na kakšnih mestih in v kakšnih zvezah se pojavljajo. **Mirko Javornik** pesnika namreč dvakrat mimogrede omenja v informativni rubriki »Razno. Ali veste...«, kjer so izhajale različne zanimivosti iz evropskega literarnega in kulturnega dogajanja, tretjič pa spregovori o njem v svojem topoisu *Svidenje z Rimom*.⁶²

Tudi leto 1934 ne prinese pomembnejših vesti o Rilkeju, saj z izjemo **Čampovega** prevoda pesmi *Jesenski dan* ne preseže ravni omemb, ki pa so zelo obrobne pomena, nastopajo namreč v zelo oddaljenih zvezah s pesnikom in se zvečine tudi ne nanašajo na naše domače duhovne razmere.⁶³

Med njimi po zanimivosti in povezanosti s slovenskim kulturnim dogajanjem izstopa samo opazka **Juša Kozaka** v sestavku *Pogovor s kritikom – etikom*, objavljenem v Ljubljanskem Zvonu.⁶⁴ V njem Kozak parafrazira Vidmarjev članek *Pogovor o Arhimedovi točki*. Pri tem se med drugim zastavi tudi ob njegovi alternativni – kristjan ali umetnik. Kozak se distancira od nje na ta način, da Vidmarjevi liberalistični poziciji, ki verjame v absolutnost individualnega duha, postavi nasproti totalitarizem domače katoliške akcije, ki razglaša, da so nezavedno služili božji ideji tudi nekateri najpomembnejši slovenski duhovi, ki so sicer po svojih nazorih dokaj tuji konfesionalni krščanski miselnosti. Isto pa se po tej miselnosti dogaja tudi s celo vrsto najvidnejših svetovnih pesnikov in pisateljev od Rilkeja do Joycea.

Pričujoča omemba Rilkeja je značilna zategadelj, ker po svoje opozarja na odnos naše katoliške inteligence do tega nemškega pesnika. Vendar pa so bile pri obravnavi Rilkeja tudi v katoliških krogih določene razlike, saj je več kot tipično, da ga ortodoksna katoliška revija *Čas*, ki sicer precej razpravlja o literarnih vprašanjih, v vseh letih svojega izhajanja ne omenja z eno samo besedo. To kaže, da se je opisana Kozakova misel v prvi vrsti opirala na publicistična in prevajalska prizadevanja tistih piscev, ki jim je bil blizu Rilkejev mysticism in ki se po svojih estetskih izhodiščih zvečine nagibajo k religioznemu ekspresionizmu, ne more pa veljati za dogmatični Ušeničnikov krog.

Precej pomembnejša od navedene omembe pa je objava **Čampovega** prevoda pesmi *Jesenski dan* v *Mentorju*.⁶⁵ Ta Rilkejeva pesem je bila prvič objavljena v drugi izdaji *Das Buch der Bilder* 1906. leta, vendar pa se zdi, da jo je Čampa srečal v že omenjenem izboru Katharine Kippenberg.⁶⁶ Pesem je nastala v Parizu septembra 1902 in se po svojem osnovnem občutju vključuje v območje tiste Rilkejeve lirike, ki je dobila najbolj učinkovit izraz v *Das Buch von der Armut und vom Tode*.

Pesem je nastala iz tesnobe in težkega doživetja Pariza, kakršno prihaja do izraza predvsem v njenih zadnjih verzih, kjer pesnik govori o brezdomstvu in tujstvu, ki bo v jesenskih dneh še bolj pritisnilo na tistega, kdor je sam in nima doma.

V pesnikovem apostrofiranju Boga, ki ga poziva, naj zaključi cikel živenga snovanja letnih časov, da se izpolnijo zakonitosti sveta do kraja, se jasno kaže njegovo pojmovanje odnosa med realnostjo in idealiteto. Kdor se namreč ni znal vključiti v imanentni tok sprememb v življenju narave, kdor je doslej ostajal zunaj vsega tega in si ni našel doma v gibanju časa, ta ne bo nikoli dosegel svojega pravega mesta v svetu in bo tudi poslej obsojen na večno beganje in popotništvo. Ahasverski motiv, ki ga srečamo v tej pesmi, je bil našemu vizionarnemu ekspresionizmu zelo blizu, zato je verjetno pritegnil tudi Čampov, ki je pesniško rasel in dozoreval v postekspresionističnem literarnem ozračju.

V naslednjem letniku Mentorja 1935 sta prav tako v Čampovem prevodu izšli pesmi *To je ondod* in *Panter*.⁶⁷ Prva izvira iz zbirke *Mir zur Feier* in torej sodi med zgodnje Rilkejeve stvaritve, po svojem osnovnem razpoloženju pa je skoraj na las podobna že obravnavani impresiji *Manchmal geschieht es in tiefer Nacht*. Tudi čas nastanka obeh pesmi je približno enak, saj ju ločijo vsega dobri trije meseci, v zbirki pa nastopata druga zraven druge. Vse to kaže, da pesem po intenziteti svoje izpovedi ne sodi med Rilkejeva vrhunška dela, čeprav je glede svoje vsebinske in izrazne učinkovitosti nemara zanimivejša od svoje vrstnice.

Panter pa je nastal v Parizu 1903. leta in je najzgodnejša stvaritev, ki jo je Rilke sprejel v zbirko *Neue Gedichte*; prvič je bila objavljena v Münchenskem literarnem zborniku *Deutsche Arbeit* že v letu svojega nastanka.

Ta znana Rilkejeva pesem je značilna predvsem po tem, ker že zelo določno kaže vplive Rodinovega umetniškega nazora na pesnika. Čeprav je nastala v istem pariškem obdobju kot *Jesenski dan*, se od njega razlikuje po izrazito plastičnem dojetju upesnjene motiva. *Jesenski dan* namreč še kaže močna znamenja Rilkejeve izrazito transcendentalne vizionarnosti, ki prihaja do izraza zlasti v njegovem občutju Boga kot skritega gibalca vsega dogajanja v naravi, čeprav je res, da so zunanje emanacije tega procesa prikazane z opisom posameznih konkretnih pojavov, ki vplivajo na precejšnje plastičnost pesmi. Vendar dobi v končni konsekvenci celotna njena vsebina nadstavne iracionalne razsežnosti prav spričo opisanega pesnikovega odnosa do Boga in narave. Za *Panterjo* pa je značilno, da Rilke z njim stopi v svojem ustvarjanju na novo pot, ki jo označuje intenzivno teženje v objektivizem, v svet predmetov kot individualnih pojavov, kot *bitij an sich in für sich*. Edini način, kako se približati tem pojavom in predmetom, je njihovo opazovanje in študij, saj se le tako lahko razkrijejo v vseh svojih bistvenih razsežnostih. Pesnik jih skuša prenesti v pesem neokrnjene, tako da se s tem stvaritev sama spremeni in stvar, saj ni v njej takorekoč ničesar več, kar bi segalo čez rob upesnjene predmeta.

Čampov prevod je torej pomemben predvsem zato, ker je prvi posredoval to tipično rodinovsko pesem slovenskemu bralcu, saj je z njo omejen začetek ne samo enega izmed najpomembnejših obdobij Rilkejevega ustvarjanja, marveč tudi nova stopnja pri njegovem pesniškem prodiranju v svet, kjer se je pesnikovo nekdanje direktno metafizično osvajanje Boga umaknilo kreaciji »umetniških stvari«. Zato zdaj tudi ne srečujemo več apostrofa, ki je impliciral Rilkejev metafizični dualizem, marveč najčesče le golo atmosfero stvari, ki same po sebi ne morejo vnašati v svet transcendentnih razmerij.⁶⁸

Mimo Čampovih prevodov se tega leta v našem revialnem tisku srečamo tudi z nekaterimi omembami Rilkeja. Med njimi izstopata predvsem dve, ki se pojavljata v Domu in svetu in v Ljubljanskem Zvonu.⁶⁹

Franc Terseglav v članku *Novo poganstvo*⁷⁰ v DS razmišlja o »postanku, nazoru in psihologiji fašizma«. Pri tem v svoje razpravljanje vključuje tudi

nekateri ekvivalente iz literature. Ko opisuje »poganski« princip v književnosti, ki ga vidi najbolj jasno izpovedanega pri Nietzscheju, odkriva podobne sestavine tudi v delu nekaterih ruskih in katoliških avtorjev, v nekem pogledu, kot pravi, pa tudi pri Rilkeju, »ki se v njegovih pesmih večna lepota čudovito zrcali v zemski, zemski eros podreja npravstvenemu zakonu, ne da bi količkaj izgubil na svoji prasili in naravni pristnosti, božje bitje odziva v narturnem, ne da bi se le-to količkaj okrnjevalo v svoji elementarnosti.«

Iz Terseglavovih besed torej sledi, da pri Rilkeju ne gre niti za absolutizacijo stvarnosti niti idealitete, marveč sta obe ujeti v učinkovito medsebojno soglasje in je zato njegova poezija kljub dualizmu, ki se izraža v njej, vendarle harmonična, saj zajema tako iz zemске elementarnosti kot iz božanske polnosti. Ta Terseglavova oznaka vsekakor kaže, da avtor Rilkejevo poezijo razume kot idealno pesniško sintezo večnega in časnega, kar je pesnik tudi sam pogosto postavljaj za osnovno nalogo umetnosti. Možno je, da je bil Terseglav seznanjen s temi Rilkejevimi stališči, ki so bolj obširno razložena predvsem v *Briefe an einen jungen Dichter*, in je na njih zasnoval tudi svoj opis njegove poezije.

Posebno vlogo odmeri Rilkeju **Miran Jarc** z omembo v noveli *Dekle iz uradniške družine*, objavljeni v Ljubljanskem Zvonu.⁷¹ Pisatelj navaja med lektiro glavne junakinje Rilkeja, Jacobsena in Kierkegarda. Gre torej za avtorje, ki so spričo svoje aktualnosti po piščevem mnenju očitno sodili na polico tedanjega meščanskega intelektualca. Pri tem pa je značilno, da je Jarc izbral ravno te pisce, zlasti še, ker je junakinja novele, kot se izkaže, nekakšna socialistka ali aktivistka, pri kateri bi dosti prej pričakovali literaturo z izrazito socialno tematiko. Kazno je torej, da je Jarc skušal s temi omembami predstaviti predvsem veliko širino njenega duhovnega obzorja, ki najbolj plastično pride do izraza, ko pisatelj omenjenim delom postavi nasproti lahkotni in plehki Wiener Journal, za katerega zvemo, da je glavno čtivo dekletove matere.

S tem pa je Jarc že tudi izpovedal temeljno nasprotje, ki se izraža med idejno mlačnim in propadajočim meščanstvom na eni in socialno prebujenim intelektualizmom mlade študentke na drugi strani. To sovпада tudi s tedanjo Jarčevo pesniško ustvarjalnostjo, saj se ta v tem času zmerom bolj nagiba k izpovedovanju socialnih in nacionalnih motivov, ki dobijo svoj značilen izraz v zbirki *Novembrske pesmi*.

Medtem ko zadnjih nekaj let v našem periodičnem tisku ni bil o Rilkeju napisan noben samostojen članek, pa v naslednjem letu 1936, torej za desetletnico pesnikove smrti, izide obširen Lavrinov prikaz Rilkejeve poezije v Modri ptici, o njem pa prvič spregovori tudi dnevnik Jutro, kjer Božidar Borko pesniku posveti poseben jubilejni članek.

Borkov prispevek⁷² je po svoji informativni plati pa tudi po opisu in oceni Rilkejeve poezije na precej višji ravni, kot so bili tovrstni članki Silvestra Škerla v Slovincu, ki tega leta začuda Rilkeja docela zamolči. Čeprav je Borkov prikaz pisan z izrazito žurnalističnega stališča, si pisec vendarle ves čas prizadeva, da bi pesnika prikazal čim bolj kompleksno, pri čemer se ne izogiba aktualističnih poudarkov in primerjav z drugimi avtorji, tako da sestavek ponekod vzbuja vtis eklektičnosti. Pisec najprej opozori na velik porast literature o Rilkeju v zadnjem času in pri tem posebej omenja pred kratkim izšlo študijo francoskega germanista Josepha François Angelloza *Levolution spirituelle du poète*.⁷³ O njej je 13. decembra poročala Prager Presse, iz katere je Borko tudi črpal podatke o knjigi.

V nadaljevanju pisec na kratko oriše Rilkejevo biografijo in na podlagi trditve o pesnikovem koroškem izvoru omenja možnost, da je bil njegov rod slovenski ali pa »vsaj križan s slovensko krvjo«, kar je nedvomno čista žurnalistična konstrukcija. Vpliv slovenskega sveta se po njegovem mnenju kaže tudi v pesnikovih praških motivih, ki jih najdemo v *Erste Gedichte*. Borko omenja Rilkejeve študije v Münchenu, na Dunaju in v Berlinu ter številna njegova popotovanja, pri čemer mimogrede spregovori o njegovem vplivu na

Borisa Pasternaka, zlasti pa poudarja pesnikove zveze s Francozi in Parizom, njegovo tesno sodelovanje z Rodinom, omenja pa tudi njegove prevode francoskih pesnikov in njegove lastne francoske tekste.

Ko opisuje Rilkejevo osebnost, opozarja na neskladje med njegovo nelepoto zunanostjo in »lepo dušo«. V tem nesoglasju po zgledu Orthaberjeve disertacije o Heinejevem vplivu na Lermontova odkriva vzroke za Rilkejevo mistiko in beg od sveta, prav tako pa tudi za njegovo poduhovljeno, sublimirano doživljanje ženske, ki prihaja do izraza v Marijinem kultu cikla *Marienleben* in v »bogoiskateljski izpovedi« zbirke *Das Stundenbuch*.

Vendar pa se Borku zdi zgolj ta razlaga nezadostna za globlje spoznanje Rilkejeve osebnosti, zato ji doda še analizo nekaterih socialnih vzrokov, ki so vplivali na izoblikovanje pesnikove osebnosti in posredno tudi na njegovo poezijo, pri čemer na kratko opiše pogloblitve značilnosti dobe in okolja, v kateri je nastajala in rasla Rilkejeva lirika. V svoji oznaki skuša prikazati anomičnost, nepreglednost, razpršenost in zadušljivost tedanjega družbenega dogajanja v Avstriji, ki je pesnike navdajalo z odporom ali pa vsaj z nelagodnostjo, zato so se od realnosti raje zatekali v izvenčasovne zračne prostore vizionarnih predstav. Po tej plati se Borku zdi Rilke tipičen predstavnik avstrijstva, čeprav je v marsičem subtilnejši, kot sta druga dva velika zastopnika tedanjega kulturnega življenja v Avstriji Hermann Bahr in Hugo von Hofmannsthal.

Borkovo navajanje Rilkejevih del je točno in precej popolno, vendar se omejuje predvsem na pesniške zbirke in letnico njihovega izida, saj izmed proznih del omenja le *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Pisec opozori tudi na izid večjega dela Rilkejeve korespondence in pri tem citira odlomek iz pisma Franzu Xaverju Kappusu, v katerem Rilke govori o ustvarjalni potrebi, ki narekuje nastanek umetnine, kot o edinem resničnem kriteriju za presojo njene vrednosti.⁷⁴ Članek nadalje poudarja tudi Rilkejevo dovtetnost za tuje vplive in med pesniki, ki so prav posebno vplivali nanj, omenja Georgeja. Za zaključek pa skuša označiti celotno podobno Rilkejeve lirike, ki jo razglša za umetniški višek nove romantike. Njeno težišče vidi predvsem v subjektivni mistični vizionarnosti. Zato tudi ni naključje, da ima Borko za »najglobljo in najzrelejšo« njegovo knjigo *Das Stundenbuch*, kjer se, kot pravi, najbolj učinkovito izrazi pesnikova komplicirana duševnost. S tem v zvezi omenja tudi Krležev esej o Rilkeju, ki ga oceni za enega njegovih najboljših, vendar pa mu očita enostranost, katere vzrok vidi v njegovem, Rilkeju diametralno nasprotnem pesniškem in nazorskem izhodišču.

Borkov članek kot celota zapušča soliden vtis, čeprav ponekod, zlasti tam, kjer razlaga pomen Rilkejeve osebnosti in okolja za njegovo poezijo, zahaja v preveč poenostavljena psihologistična in sociologistična sklepanja. Iz zapisa je razvidno predvsem to, da je pisec dokaj dobro poznal Rilkejeve *Erste Gedichte* in pa zbirko *Das Stundenbuch*, na kar med drugim opozarja tudi dejstvo, da skuša njene značilnosti raztegniti na vso Rilkejevo poezijo. Citat iz pisma Kappusu pa priča, da je pisec po vsej priliki poznal zbirko desetih pisem *Briefe an einen jungen Dichter*, ki je izšla leta 1929 kot 406. zvezek znane edicije Insel – Bücherei, čeprav je seveda možno, da se je srečal z njim tudi kje drugje. Zelo verjetno je namreč, da se je Borko pri pisanju svojega sestavka opiral na številne članke, ki so v jubilejnih letih 1935 in 1936 izhajali tako v nemških in avstrijskih kot v francoskih časopisih in revijah, medtem ko na podlagi zapsanega ni mogoče sklepati o tem, ali je bil seznanjen tudi s katero od monografij o Rilkeju, saj tudi Angellozove razprave še ni poznal, čeprav jo omenja.⁷⁵

Istega leta spregovori o Rilkeju tudi Janko Lavrin v osmem letniku *Modre ptice*, kjer objavi obsežen esej o njegovi poeziji.⁷⁶ Ta razprava ni nastala neposredno za Modro ptico, marveč jo je Lavrin že leta 1931 priobčil v angleški reviji *Life and letters*. V bistvu gre torej za sestavek, ki ga je sicer napisal slovenski publicist, a v tujem jeziku in za tuje občinstvo. Zatorej odmev Rilkejevega dela, ki se kaže v tem članku, ni neposredno vezan na naše

domače razmere: nastal je v angleškem kulturnem območju in ga je Modra ptica le posredovala k nam. Vsekakor pa ta esej o Rilkeju pomeni enega najtehtnejših glasov o njem v slovenskem tisku, saj upošteva vsa pomembnejša Rilkejeva pesniška dela od prvih začetkov do *Duineser Elegien* in *Sonette an Orpheus*.

Lavrin najprej označi Rilkejevo osebnost in opozori na vplive, ki so jo pomagali oblikovati. Pri tem omenja pomembnost praškega ambienta in češke kulture za pesnikove umetniške začetke, med kasnejšimi vzpodbudami pa zlasti njegovo doživetje Rusije in ruskega človeka.

Ko označuje Rilkejev odnos do pesniškega ustvarjanja, ki ga pesnik pojmuje kot posebno vrsto notranjega izkustva, citira značilen odlomek iz *Malteja*. Rilke v tem odlomku zavrača splošno razširjeno mnenje o poeziji kot o izrazu pesnikovega občutja. Po njegovem mnenju bi morala biti poezija rezultat izkustev, ki naj bi jih pesniki zbirali vse življenje, da bi na koncu lahko napisali deset res dobrih verzov.⁷⁷

V nadaljevanju svojega članka se Lavrin podrobneje ukvarja z vsebinskimi in formalnimi razsežnostmi posameznih Rilkejevih knjig. Medtem ko njegovo prvo pesniško zbirko *Leben und Lieder* označi za »preveč epigonsko« in »preveč sentimentalno«, pa za naslednje tri *Larenopfer*, *Traumgek-rönt* in *Advent* ugotavlja močno odvisnost od dekadence, saj je v njih »več profinjena občutja kakor pa prave izvirnosti«. V naslednjih dveh zirkah *Mir zur Feier* in *Das Buch der Bilder* pa se mu že kažejo težnje po sinteziranju pesnikovih realnih občutij in nadstvarnih vizij. Pri tem zlasti poudarja vlogo slikarjev iz »worpswedske šole« pri oblikovanju njegovega pesniškega sveta, mimogrede pa opozori tudi na pomen deklishe motivike v Rilkejevi tedanji liriki. Najbolj pa se pisec razgovori ob zbirki *Das Stundenbuch*, ki mu velja za plod pesnikovega potovanja v Rusijo. S tem v zvezi posebej opisuje njegov odnos do Boga, ki se pesniku nenehno izmika in oddaljuje, tako da je v svojem hrepenenju po edinosti z njim ves čas samo na poti k njemu, nikoli pa ga ne doseže in ne zaživi z njim v resnični spojenosti. Zakaj posebnost pesnikovega odnosa je prav v tem, da skuša Boga nenehno opredeljevati in določati, zato je ta resničen samo toliko, kolikor ga pesnik sam vzpostavlja s svojim iskanjem.

Lavrinove ugotovitve, ki so dokumentirane tudi s citati posameznih verzov in kitic⁷⁸, kažejo avtorjevo dokaj dobro poznavanje zbirke *Das Stundenbuch*, prav tako pa tudi literature o Rilkejevem pesniškem delu, saj zlasti Ruth Mövius v svoji obravnavi te Rilkejeve zbirke prihaja do zelo sorodnih zaključkov.⁷⁹

V nadaljevanju svojega članka popisuje Lavrin vsebinski okvir obeh zbirk *Neue Gedichte* in pri tem ugotavlja, da Rilke tu na poglobljen in strnjen način nadaljuje pot, ki jo je nakazal že v *Das Buch der Bilder*. Tu sta se po njegovih besedah vizionar in jasnovidec znova strnila v opazovalcu, odnos do sveta pa se je v primeri z *Das Stundenbuch* pod Rodinovim vplivom močno spremenil, saj kaže izrazito usmerjenost h konkretni stvarnosti, ki jo skuša zajeti v čimbolj plastične upodobitve, da bi s tem okreplil svoj intuitivni pogled v notranjost stvari. To ima za posledico, da se v njegovi liriki »simbolični in plastični pogled medsebojno prepletata in izpopolnjujeta«, iz česar izvira tudi njegova potreba po pesniški obdelavi klasičnih in bibličnih motivov.

Lavrin se tudi prvi v našem periodičnem tisku nekoliko podrobneje pomudi ob *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, ki jih povezuje z impresionizmom Jacobsenovega *Nielsa Lyhneja* in pripominja, da je Rilkejev tekst »morda najboljši uvod v Rilkeja kot človeka, ker je prikrit lastni življenjepis in je zanimiv pripoveden pendant k vsemu prejšnjemu delu, ki ga je ustvaril pred Novimi pesmimik«. Ko opisuje Maltejevo doživetje Pariza, citira tudi njegovo misel o zmerom večjem upadanju želje po lastni individualni smrti, ki bo kmalu še redkejša, kot je lastno življenje.⁸⁰ Mimogrede opozori tudi na motivno sorodnost med zaključkom tega dela in Gidovo verzijo

Izgubljenega sina. Vendar pa je za Lavrinov akademski občutek ta knjiga kljub vsem vrlinam »nekam neusovršena. Avtor je hotel povedati preveč stvari hkrati«.

Sonette an Orpheus in *Duineser Elegien* Lavrin spriče njihove »zgoščene in pogosto preveč odmišljene simbolike«, kakršna je značilna tudi za Paula Valéryja, uvršča v tako imenovano »težko« poezijo. Poglavitna vsebina teh pesmi je po njegovem mnenju kult smrti, v kateri je pesnik videl le neko novo preobrazbo in nadaljevanje življenja, zakaj sub specie aeterni je Rilke doživljal življenje le kot večni tok sprememb, ki gredo od vidnega do nevidnega vse do končne preosnove vseh stvari in ki bodo naposled napravile konec sovražnosti med duhom in med snovjo. Smrt, ki človeka vodi v takšno preobrazbo, se je Rilkeju po Lavrinovih besedah zdela največji dogodek in hkrati največji misterij na zemlji. Prav s stališča takšnega pojmovanja smrti pa je treba spoštovati in ljubiti življenje kot najvišjo vrednost. Tako je po Lavrinovih trditvah pesnik končno dosegel ravnotežje in premostil prepad med »največjo osebno diferenciacijo in pa osebno celostjo«. V tem pomirjenju pa pisec ne vidi pasivne odpovedi, marveč sintezo med pesnikovim jazom in svetom.

Ni dvoma, da Lavrinov članek predstavlja zelo temeljit poskus sintetične predstavitve Rilkejevega pesniškega sveta. Tako tudi ni naključje, da se pisec podrobneje zaustavlja predvsem ob tistih delih, ki predstavljajo temeljna vozlišča v Rilkejevem metafizičnem dožemanju sveta. Nedvomna Lavrinova zasluga je tudi v tem, da je prikazal genezo Rilkejeve ontologije v logičnem razvojnem in časovnem zaporedju, ki ga je skušal tudi utemeljiti s popisom konkretnih pesnikovih doživetij.

Seveda bi se sestavku tu in tam dalo očitati, da posamezne pesnikove ustvarjalne motive in nagibe obravnava z izrazito psihologističnim instrumentarijem, ki ponekod vodi v preveč površna sklepanja in poenostavljanja; prav tako tudi precej nasilno prirejanje nekaterih citatov bolj ali manj razbija enovitost Rilkejevih misli, vendar pa to skoraj ne more vplivati na končni vtis, ki ga esej zapusti v nas.

Čeprav se Lavrin zvečine izogiba estetskih vrednotenj posameznih obdobij v Rilkejevem ustvarjanju in se ukvarja v prvi vrsti s prikazom miselnih in emocionalnih dimenzij njegove lirike, pa je iz teksta vendarle razvidno, da ga je med vsemi Rilkejevimi deli najbolj zaposlila in pritegnila zbirka *Das Stundenbuch*. Značilno je tudi, da se Lavrin z izjemo *Malteja* ves čas omejuje predvsem na Rilkejevo poezijo, medtem ko njegove proze in publicističnih spisov ne vključuje v obravnavo, tako da se tudi pri dokumentaciji posameznih svojih ugotovitev zateka k posameznim stavkom iz *Malteja*, ne pa k pesnikovim načelnim izjavam v esejih, dnevnikih ali pismih. Vse to kaže, da Lavrin omenjenega gradiva ni poznal.

Pozornost vzbuja tudi dejstvo, da se v Lavrinovi študiji oglašajo prav tiste lastnosti, za katere Hans Galinsky v svojem prikazu odmevov nemške literature v Angliji med obema vojnama⁸¹ trdi, da so tipične za vso angleško publicistiko, ki se je v desetletju po prvi svetovni vojni ukvarjala z Rilkejem. V prvi vrsti velja to za obravnavo *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, ki jih ima Lavrin za docela avtobiografsko delo, saj celo naglaša, da so pesnikov »prikrit lastni življenjepis«. Tudi opis vsebinskih razsežnosti v sonetih in elegijah se precej sklada s spoznanji, ki so o teh pesmih prevladovala v takratni angleški publicistiki, a tudi Lavrinova sodba, da je Rilke eden največjih umetnikov v modernem evropskem pesništvu, je bila v njej skoraj nesporna.

Prav intenzivno zanimanje Angležev za Rilkejevo delo in velik pomen, ki so mu ga pripisovali, je verjetno tudi vplivalo na to, da kaže Lavrinov esej med vsemi doslej obravnavanimi prikazi Rilkejeve poezije pri nas njeno najširše in najboljše poznavanje.

Istega leta kot oba nazadnje obravnavana članka pa srečamo v našem revijalnem tisku tudi troje omemb Rilkeja. Pomembnejši sta le dve med nji-

mi. Prva se pojavlja v članku **Vladimira Pavšiča** o dekadentnosti v sodobni literaturi, ki je izšel v LZ.⁸² Tu Pavšič govori o dekadenci kot o posebnem občutju sveta, ne pa toliko kot o literarnem toku. Po njegovem mnenju je dekadentno občutje opazno tudi v poeziji nemških novoromantikov, kot sta Hugo von Hofmannsthal in Rainer Maria Rilke, pa tudi pri celi vrsti drugih lirikov od začetka simbolizma do ekspresionizma.

Ta omemba je zanimiva predvsem zato, ker kaže, da je nastala pod močnim vplivom Krleževe esejistike, na katero se pisec tudi sklicuje, čeprav je pri samem opisu dekadentnih sestavin v poeziji strpnejši kot hrvaški pisatelj. Njegov sestavek je torej ponoven dokaz, kako velik odmev so imeli Krleževi esej pri nas.

Druga omemba pa nastopa v beležki **Vladimira Premruja** ob smrti Lou Andreas-Salomé v Modri ptici.⁸³ Pisec v njej govori o stikih preminule z Nietzschejem in Rilkejem. V zvezi s slednjim omeni njuno skupno potovanje v Rusijo in opozori na obširno korespondenco med njima. Značaj in vsebina tega zapiska kažeta, da je nastal na podlagi tujih časopisnih poročil o smrti te najintimnejše Rilkejeve prijateljice.

Nekoliko bolj značilni sta omembi Rilkeja, ki se pojavita v Domu in svetu in v Mentorju naslednjega leta. Obe nastopata v ocenah Čampove zbirke *Iz belih noči*. Medtem ko **Jože Cukale**, ki je avtor recenzije v Domu in svetu⁸⁴, mlademu pesniku svetuje, naj študira naše in tuje klasične pesnike, pri čemer mu postavlja za zgled Verlaina in Rilkeja, pa Mentorjevo anonimno poročilo o Čampovi knjigi v rubriki Književna poročila nasprotno poudarja velik vpliv Rilkeja na avtorja ocenjevane zbirke in se pri tem sklicuje tudi na njegove prevode tega nemškega pesnika.

Vsekakor je vredna pozornosti predvsem Mentorjeva omemba, ki Rilkejev vpliv na mladega pesnika zelo logično povezuje z njegovo prevodno dejavnostjo, saj je skoraj gotovo izviral iz Čampovega globljega nagnjenja do Rilkejeve poezije, kar ni moglo ostati brez sledov tudi v njegovem lastnem pesniškem snovanju.

Članek **Pavla Karlina** *Pesnik in Führer*⁸⁵, ki je izšel v Jutrovi tedenski prilogi Življenje in svet 1938. leta, ima izrazito politično ozadje. Povzet je po nekem članku v Les Nouvelles littéraires. Poglavitni motiv za nastanek tega zapisa je Hitlerjev odkup Rilkejevega doprsnega kipa, ki ga je izdelala pesnikova žena Clara Westhoff. Člankar opozarja na zvezo med tem odkupom in Hitlerjevim zanimanjem za Sudete, od koder je po najnovejših raziskavah Carla Sieberja izviral Rilkejev rod. Mnenja je, da ima ta Hitlerjeva gesta izrazito manifestativen značaj in je porojena iz docela drugih pobud kot pa iz njegovega občudovanja Rilkejeve poezije, ki so jo oficialni režimski kritiki ožigosali za manjvredno in dekadentno. Pri tem tudi poudarja, da je Rilkejev človeški in umetniški lik kaj malo pripraven za takšno zlorabo, saj je pesnik od nekdaj simpatiziral s Čehi, kar se kaže posebno v nekaterih njegovih praških zgodbah, pa tudi dejstvo, da je Rilke med prvimi izrazil Masaryku najboljšo želje za razcvet mlade češkoslovaške republike, dovolj zgovorno priča o tem. Zato se ta občudovalec Karla Čapka, Březine in Kajetana Tyla po člankarjevih besedah ne bi dal uvrstiti v nobeno separatistično gibanje.

K temu sporočilu Karlin tudi dodaja vest, da je pred kratkim Rilkejev francoski prevajalec Maurice Betz, avtor obširne študije *Rilke vivant*, izdal nov izbor njegove poezije, ki je opremljena prav s posnetkom omenjenega Rilkejevega poprsja.

Karlinovo poročilo se torej v celoti opira na francoske vire. Vendar pa njegov zapisek tudi kaže, da se avtor identificira z mnenji, ki jih prenaša. Zategadelj je to poročilo, če odmislimo politično ozadje, na podlagi katerega je nastalo, spričo nekaterih oznak in omemb, ki nastopajo v njem, zanimivo predvsem kot opozorilo na Rilkejeve odnose s Francozi in na njegov odmev pri njih, ki je bil več kot deset let po njegovi smrti še vedno živ in dejaven.

Mimo Karlinovega članka pa se tega leta pojavi tudi troje omemb Rilkeja v revijah *Dejanje*, *Modra ptica* in *Obzorja*. V prvih dveh primerih gre za kratka Rilkejeva citata, ki pa oba nastopata v zelo oddaljeni zvezi s pesnikom.⁸⁶ Tretja omemba je nekoliko bolj značilna. Pojavlja se namreč v sonetu, ki je posvečen Rilkejevemu spominu in ga je v mariborskih *Obzorjih* objavil **Janko Samec**.⁸⁷ Avtor se v njem ukvarja z dilemo o božji resničnosti ali neresničnosti in z vprašanjem o izvoru vsega bivajočega. Sonet zaključuje z aklamacijo Rilkeju, ki ga razglašuje za čistilca Boga, hkrati s tem pa izpove tudi svojo privrženost veri v Boga.

Pesem kaže, da je nastala pod vplivom precej površno dojetih Rilkejevih misli o Bogu, saj jih sprejema v izrazito konfesionalnem smislu osebnega Boga, o čemer pa pri Rilkeju ne moremo govoriti, saj mu Bog vselej pomeni nekaj esencialnega v panteističnem pomenu te besede.

Vsekakor pa Samčeva in tudi drugi dve omembi na zelo prepričljiv način govorijo o dokaj močnem pesnikovem odmevu pri nas, saj dejstvo, da se pisci sklicujejo nanj, kaže, da so mnoge njegove misli sprejeli za svojo last, zato jih tudi vključujejo v kontekste, ki sicer nimajo nobene zveze s pesnikom in njegovim delom.

Nekoliko pogosteje se z Rilkejevim imenom srečamo v letu 1939. Zvečine so to omembe, pomembnejša od njih pa sta vsekakor **Čampov** prevod Rilkejevega soneta *O wenn ein Herz längst wohnend im Entwöhnen* v *Mladiki*⁸⁸ in pa **Borkov** esej *Rainer Maria Rilke in češka Praga*, ki je bil objavljen v *Obzorjih*.⁸⁹

Čampov prevod je nov značilen primer nekam lahkotnega in svojevolljnega odnosa do Rilkejevega pesniškega dela, ki so ga kazali nekateri naši prevajalci. Začudenje vzbuja namreč dejstvo, da sonet ni preveden v celoti, marveč samo njegov kvartinski del, ki je objavljen kot samostojna pesem. Da tu ne gre za redaktorsko napako, je skoraj na dlani, saj uredništvo *Mladike* nikjer ne objavlja popravka, kar bi bilo v takem primeru neogibno, zato je mogoče trditi, da je to nekorektnost do pesnika zagrešil prevajalec sam.

Sonet je Rilke napisal novembra 1919 kot posvetilno pesem v svoj prevod *Sonette aus dem Portugiesischen*, ki jih je podaril neki svoji prijateljici. Tudi ta sonet je Čampa, kot vse kaže, našel v že omenjenem izboru Katharine Kippenberg, ni pa izključeno, da ga je srečal v *Insel – Almanach* 1934, kjer je bila pesem prvič objavljena.

O vzrokih Čampovega krčenja soneta lahko samo ugibamo. Možno bi bilo, da je prevajalec prevzela predvsem misel, ki jo izraža prvi del soneta, pa se je zato odločil le za prevod obeh kvartin. Prav lahko pa se je to zgodilo tudi zaradi težav, ki jih je Čampa očitno imel pri prevajanju, saj nanje kaže že dejstvo, da se niti v objavljenih dveh kiticah ni oziral na metrum endecasillaba, kakršen je zastopan v originalu, marveč je dal verzom poljubno dolžino.

Vsekakor je z okrajšavo Rilkejeva pesem bistveno okrnjena ne samo po formalni, marveč tudi po vsebinski plati. V kvartinah namreč pesnik govori o nenadni ljubezni, ki mu prevzema srce in ga, navajenega le bolečin in trpljenja, znova sili k petju. V tercinskem delu pa se sprašuje, če je sreča, da je tako bogat v zmagošlavju svojega uboštva, zaslužena. Pesem se zaključuje s spoznanjem, da je predvsem duhovnost tista, ki podeljuje vsem stvarim in tudi ljubezni največjo veljavnost in težo. Prav v zaključku soneta je torej izražena temeljna in za Rilkeja tako značilna misel o duhovnem življenju kot o najpomembnejšem gibalbu človekovega ravnanja in čustvovanja, saj šele duh daje telesnosti živost in vsebino resničnega bitja. Zato je amputacija teh verzov pesem seveda docela popačila.

Borkov esej *Rainer Maria Rilke in češka Praga* ponovno priča o tem, da je njegovega avtorja v prvi vrsti pritegovala Rilkejeva povezanost s slovanskim svetom. To je bilo opazno že v njegovem članku v *Jutru*, v pričujočem sestavku pa je svojo temo še bolj specializiral. Nedvomno so na takšno njegovo stališče vplivali tudi zadnji politični dogodki na Češkem; ti so prizadeli

simpatije velikega dela slovenske inteligence, ki je vzdrževala zveze s češkim kulturnim prostorom. Zato tudi ni naključje, da je članek izšel v Obzorjih, ki jih je urejal Vladimir Kralj, saj je prav ta revija imela najtesnejše stike s češko kulturo.

V začetku svojega članka navaja Borko biografska dejstva iz Rilkejeve mladosti in pri tem popravi v našem tisku dolgo časa zelo popularno tezo o Rilkejevem koroškem izvoru, ki je našla svoje mesto in razlago tudi v njegovem prvem članku. Pri tem se sklicuje na najnovejše genealoške raziskave Marie Novotné. Ta je v Prager Presse leta 1930 namreč objavila članek z naslovom *Über Rilkes Abstammung*, v katerem na podlagi detajlne raziskave pesnikovega rodovnika do leta 1755 zavrne tezo o Rilkejevem plemiškem izvoru. Borko je ugotovitve tega članka povzel po Angellozovi knjigi o Rilkeju in jih prenesel k nam, podobno kot je to storil pred njim Pavel Karlin z Sieberjevimi dognanji.

Borko se pri prikazovanju slovanskega deleža v Rilkejevem pesniškem razvoju v prvi vrsti sklicuje na pesnikova praška leta in pa na praške motive v njegovi mladostni poeziji in prozi. Pri tem se opira tudi na študijo Mauricea Betza *Rainer Maria Rilke*, ki je izšla leta 1938 v Revue de Paris, zlasti pa na že omenjeno monografijo J. F. Angelloza, iz katere citira tudi pesnikov opis njegovega prvega stika z Moskvo. V citatu, ki izvira iz nekega pisma Ellen Key, pesnik poudarja domačnost ruske prestolnice in zatrjuje, da je bila zanj mesto najstarejših in najglobljih spominov, takorekoč domovina.⁹⁰ Na to pesnikovo izjavo Borko naveže svoj prikaz njegove osebnosti in pri tem ugotavlja, da »zapletena duševnost tega značilnega novoromantika izvira iz neprestane notranje napetosti, ki so jo ustvarjali germanski, slovanski in romanski vplivi v njegovi duši«.

Težišče in najpomembnejši del Borkovega članka pa je v obravnavi čeških motivov v Rilkejevi zgodnji liriki, predvsem v zbirki *Larenopfer*, med proznimi deli pa v *Zwei Prager Geschichten*. Pri tem posebej opozarja na ciklus *Aus dem Dreissigjährigen Kriege*, kjer Rilke razgrinja usodo Češke v tridesetletni vojni, in pa na vrsto značilnih pesniških upodobitev Prage. Na Rilkejevo zvezo s češko kulturo in jezikom po piščevih navedbah med drugim opozarjajo pesmi, kot so *Jaroslav Vrchlicky*, *An Julius Zeyer* in druge, prav tako pa se v njegovi poeziji oglašajo tudi odmevi čeških ljudskih pesmi, saj pesnik med svoje verze vpleta celo posamezne drobce iz njih. Kot značilen primer takšne kontaminacije Borko citira prvi dve kitici pesmi *Das Heimatlied*.⁹¹

Podrobneje se pisec zaustavi tudi ob obeh praških zgodbah⁹² in na kratko opiše njuno zgodovinsko ozadje. Tu se v celoti opira na Angelloza, ta pa na podatke Marie Novotné. Za prvo zgodbo *König Bohusch* ugotavlja, da je Rilke v njej opisal gibanje češke Omladine v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, ki je imela velik vpliv na duhovno oblikovanje sodobnega češkega nacionalizma, v sami osebi glavnega junaka povesti pa je verjetno prikazan ustanovitelj tega gibanja Rudolf Mrva. Druga zgodba *Die Geschwister* pa obravnava problem »češkonemškega duhovnega nasprotja«. V obeh proznih delih pisec odkriva tenkočutno poznavanje Prage in iskreno prizadevanje, da bi pesnik spoznal in doumel »dušo naroda, ki mu je Praga srce in glava«. Naposled citira tudi Angellozovo ugotovitev, da je Rilke hotel postati posrednik med češko in nemško kulturo, in zaključí sestavek z mislijo, da je »slovanski element uravnesil Rilkejevo germansko občutje« in dal njegovi liriki vrsto skritih pobud.

Borkov esej je zanimiv predvsem zategadelj, ker se prvi pri nas podrobneje ukvarja s prikazom čeških elementov in motivov v zgodnji Rilkejevi poeziji in prozi, pri čemer skuša opisati tudi pesnikov odnos do češke kulture in zgodovine. Čeprav je iz sestavka razvidno, da pisec Rilkejevih *Zwei Prager Geschichten* ni neposredno poznal, saj malone dobesedno povzema Angellozove misli in ugotovitve o teh dveh tekstih, pa o njegovem poznavanju zbirke *Larenopfer* ne more biti dvoma.

To dokazuje že sam opis njene motivike kakor tudi citat iz pesmi *Das Heimatlied*. Zato je Borkov sestavek, podprt z ugotovitvami obeh najboljših francoskih poznavalcev Rilkejevega dela Betza in Angelloza, kar zadeva tematsko opredelitev prikazane poezije in proze, v celoti zelo točen in zanesljiv, tako da pomeni pomemben prispevek k našemu spoznavanju pesnikovega mladostnega dela. Manj tehten in prepričljiv pa je Borko na tistih mestih, kjer opisuje pesnikovo osebnost in skuša z atavističnimi in psihološki-tičnimi pomagali določiti njegovo nagnjenje do slovanskega sveta kakor tudi pomen tega nagnjenja za njegovo pesniško ustvarjanje.

Rilkeja dvakrat omenja v tem letu še revija *Dejanje*, njegovo ime pa se znova pojavi v *LZ* in tudi v *Sodobnosti*.⁹³ Pomembnejša je le **Legiševa** omemba v *Dejanju*⁹⁴, kjer pisec v svoji recenziji Gradnikove pesniške zbirke *Večni studenci* mimogrede vzporeja Gradnikovo in Rilkejevo poezijo, s katero si je po njegovem mnenju pesnik *Večnih studentov* marsikje zelo blizu. Vendar pa se Legiša zadržuje predvsem pri razliki, ki jo ugotavlja med Rilkejevim in Gradnikovim odnosom do pesniškega predmeta. Ta se mu kaže v tem, da se prvi ves utaplja v iracionalnosti in ustvarja neke vrste metafiziko stvari, drugemu pa ostaja predmet »kljub poosebljenju in poglobljenju jasen, določno očrtan, ker to terja misel, ki je položena v tako upodobitev«.

Vendar pa je ta Legiševa konfrontacija preveč splošna in abstraktna, tako da si ni mogoče ustvariti trdne sodbe o tem, v kakšni meri se mu kažejo sorodnosti med obema pesnikoma, ki jih postavlja kot načelno ugotovitev, na podlagi katere nato opisuje razlike med njima. Zato je ta Legiševa omemba v bistvu samo skromen namig o Rilkejevem vplivu na Gradnikovo liriko, ki pa ni z ničimer določeneje podprt, saj kot nujno konkretno skupno lastnost navaja samo dokaj pogostno uporabo aliteracij.

Obsežen prevod iz Rilkejeve poezije je leta 1940 v *Mladiki* znova pripravil **Ivan Čampa**. Njegov izbor je omejen na tako imenovane dekliške pesmi, od katerih je objavil ciklus *Mädchen-Gestalten* in štiri pesmi iz cikla *Lieder der Mädchen*.⁹⁵ Oba ciklusa sta nastala v Rilkejevem berlinskem obdobju spomladi 1898, nekako leto dni in pol pred nastankom prvega dela *Das Stundenbuch* in ju je pesnik večidel izdal v zbirki *Mir zur Feier*, kasneje pa, dopolnjena še z nekaterimi pesmimi, v *Frühe Gedichte*. Te pesmi se vključujejo v sklop treh ciklusov, ki obravnavajo dekliško motiviko. Za vse je značilna izrazito melanholična in sentimentalna tematizacija deklišva, ki je s svojo antropomorfizacijo rastlinske metaforike in z nežno stilizirano barvitostjo še močno navezana na Rilkejev mladostni stil; v temeljni povezanosti z vsem nedorečenim in skrivnostnim, kar je značilno predvsem za simbolizem, pa se že kažejo prvine, ki dajejo pesmim individualen značaj. Ta prihaja do izraza v sami tematičnosti besede, v skladnosti zunanjega in notranjega dogajanja, čeprav je seveda za vse te pesmi še zmerom bistveno izrazito subjektivno dojetje sveta.

Takšna pesniška naravnost Čampi ni mogla biti tuja, saj je tudi za njegovo poezijo značilna podobna ustvarjalna usmerjenost, razen tega pa na sorodnost z Rilkejevo dekliško liriko opozarja tudi Čampova feministična motivika, ki je ni malo v njegovi poeziji. Morda se tudi zato ti Čampovi prevodi uvrščajo med najboljše njegove prepesnitve Rilkeja. Vsebinsko so bolj ali manj verni izvorniku, ki se mu skušajo tudi ritmično in melodično čimbolj približati.

Čampovi prevodi torej pomenijo prikaz tiste komponente v Rilkejevi liriki, ki leta 1940 nikakor ni bila več aktualna v našem pesniškem snovanju, in zatorej predstavljajo zelo zapoznel odziv nanjo. Vsekakor pa so razumljivi s stališča Čampovega lastnega pesniškega dozorevanja, ki je še močno ujeto v romanticistično in s sentimentom prežeto lirično idiliko.

Zadnji v obravnavanem obdobju omenja Rilkeja **Vladimir Pavšič** v *LZ*, kjer objavi oceno Gradnikove zbirke *Zlate lestve*.⁹⁶ Pri tem načelno ugotavlja kontinuiteto, ki se kaže v izrazito panteističnem pojmovanju vesoljstva pri celi vrsti evropskih pesnikov od Goetheja do Rilkeja. Pavšič povezuje pan-

teizem z romantičnim odnosom do sveta, ki se skuša v nasprotju s konfesionalnimi religijami izogniti sleherni dogmatičnosti. Njegova poglobljena značilnost je hrepenenje po svobodi, po skrivnostnem in večnem, hkrati pa iskanje najtesnejših stikov z naravo in njenimi pojavi.

Ta Pavšičeva posplošitev na vse pesnike »preteklega meščanskega stoletja« je seveda precej samovoljna in jo moramo jemati samo kot izrazito subjektivno klasifikacijo pesniških vizij v prejšnjem stoletju, ki pa se v nekaterih svojih oznakah sklada s piščevo opredelitvijo dekadentnega občutja sveta v njegovem članku o dekadentnosti v sodobni literaturi, le da je svojo nekdanjo tezo nekoliko dopolnil in razširil na celo stoletje.

S to omembo je pregled glasov o Rilkeju v naši publicistiki do druge svetovne vojne končan; pomen in vloga teh odmevov pri nas nas pa bomo skušali povzeti in prikazati v sklepu tega razpravljanja.

Zanimanje za Rilkejevo delo v našem tisku je, kot smo videli, potekalo v dveh smereh. Prvo predstavljajo omembe, poročila in prikazi njegove ustvarjalnosti, drugo pa prevodi njegovih tekstov.

Če skušamo najprej povzeti rezultate raziskave glasov o pesniku, moramo ugotoviti naslednje: V obdobju od leta 1910, ko je Rilkejevo ime prvič omenjeno v našem periodičnem tisku, pa do pesnikove smrti konec 1926. leta so poročila o njem na moč skopa in se omejujejo izključno na kratke omembe in informacije, ki so ali v zvezi s tujimi literarnimi dogodki ali pa se nanašajo na domače književne razmere. Večina teh omemb je izrečenih bolj ali manj mimogrede in niso posebej utemeljene, vendar je iz njih razvidno, da je Rilke veljal za takšnega avtorja, ki ga ni treba posebej predstavljati. To potrjuje tudi omemba neznanega pisca v Mladini 1924. leta, ki pesnika prišteva med najvidnejša imena nemške lirike v začetku tega stoletja, kakor tudi Vidmarjevo sklicevanje nanj v razmišljanju o intuitivni naravi pesniškega akta. Odklonilno stališče do pesnika je zavzel le Jakob Kelemina, ki je v imenu jasnosti in razvidnosti obsodil simbolične elemente v njegovi liriki.

Rilkejeva smrt povzroči, da se naša kulturna javnost začne intenzivneje ukvarjati z njegovim delom in mu tudi skuša določiti vlogo in pomen tako v nemški kakor v domači literarni tvornosti. Že v nekrologu v Slovencu 1927. leta, ki je prvi samostojni članek o njem pri nas, se pojavi glas o njegovem vplivu na slovensko sodobno literaturo, vendar pa ni podprt z nobenimi konkretnimi dokazi, ki bi potrjevali to trditev. V celoti ta sestavek predstavlja predvsem informacijo o pesniku, ne razodeva pa kaknega globljega piščevega odnosa do njega.

Dosti bolj poglobljen je prikaz Rilkejevega dela v eseju izpod peresa Dore Peganove, ki je bil objavljen istega leta v Mentorju. Sestavek skuša podati genetični oris njegovega ustvarjanja od prvih pesniških zbirk do *Neue Gedichte*, ne spušča pa se v obravnavo njegovih kasnejših del, čeprav ima pretenzije, da bi bil kompletan. Zato je na mestu trditev, da pisateljici ti teksti niso bili prezentni. Vendar pa zapis, kakršen že je, razodeva dobro poznavanje obravnavanih del, saj so v njem z dokaj zanesljivo roko opisane vse tri poglobljene faze v Rilkejevem pesniškem razvoju do leta 1908, to je njegova zgodnja lirika, ki jo avtorica označi za neizrazito in šablonsko, zbirka *Das Stundenbuch*, in oba dela *Neue Gedichte*, kjer se ji zdi, da prihaja do izraza predmetna plastičnost vidnih pojavov. Težišče njenega razpravljanja pa je slej ko prej na zbirki *Das Stundenbuch*, ki ji posveti največ pozornosti.

Hkrati s temi prispevki se pojavljajo tudi precej številne omembe pesnika, med katerimi je značilna predvsem Ložarjeva primerjava med Rilkejem in Valéryjem, ki nastopa v njegovi polemiki z Vidmarjem; v njej skuša dati prednost Valéryjevemu ustvarjalnemu postopku pred Rilkejevimi, ki se mu zdi anahronističen.

Razmeroma pogosto je pesnikovo ime omenjeno tudi v naslednjih letih, vendar so vsi ti glasovi bolj ali manj priložnostnega značaja; med njimi so

vsekakor najpogostejša opozorila na njegov vpliv v evropskem, še bolj pa v domačem literarnem življenju.

Okrog leta 1930 se v našem tisku znova pojavi več samostojnih člankov o pesniku, med katerimi je pomemben zlasti Ocvirkov esej v Modri ptici, ki skuša podati splošno oznako Rilkejeve lirike; med posameznimi zbirkami pa ga najbolj zanima miselna in estetska problematika *Das Stundenbuch*, ki jo ima za njegovo najpomembnejše pesniško delo. Značilno pa je, da tudi on docela spregleda ves njegov opus, ki je nastal po izidu *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.

V tem času se mimo splošnejših orisov pesnikove ustvarjalnosti pojavljajo tudi izjave in članki, v katerih avtorji brez slehernih zadržkov in distan-ce izražajo svojo privrženost njegovemu pesniškemu delu. Najvidnejši tak iz-liv predstavlja Kastelčev članek v *Žaru*.

Mnoge opombe kažejo, da se je v naši javnosti vse bolj širil razgled nad vsemi zvrstmi Rilkejeve literarne dejavnosti, saj nekajkrat srečamo sicer zelo bežna in rahla opozorila na njegove prevajalske storitve, na francoske pesmi in na publicistiko, ki pa jo v naši zavesti reprezentira izključno študija o Ro-dinu. Dokaj pogostne so tudi primerjave Rilkeja z Georgejem in Hofmann-sthalom, vendar se nikjer ne spuščajo v samostojnejše vsebinske analize nji-hovih pesniških svetov, marveč se pojavljajo predvsem takrat, ko skušajo z imeni samimi določiti najvišji doseg sodobne nemške lirike, ali pa opozarjajo na sledove Georgejevih vplivov v Rilkejevi liriki.

Nov vzpon doživi naše razpravljanje o Rilkejevem delu znova za deset-letnico pesnikove smrti, ko izide Lavrinov sestavek o njem, ki nedvomno po-meni najpopolnejši in najizčrpniji prikaz njegovega literarnega ustvarjanja. Res pa je, da ta študija ni zrasla v našem kulturnem prostoru, marveč je bila presajena k nam iz angleške revije *Life and letters*. Njen pomen je predvsem v tem, da je posredovala slovenskemu občinstvu nekatere v našem doteda-njem spoznavanju Rilkeja docela prezrte komponente njegovega pesniškega opusa, kar velja predvsem za prikaz vsebinskih in formalnih značilnosti *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, sonetov in elegij.

Nad raven informativnih prispevkov, ki se v obdobju do druge svetovne vojne nekajkrat pojavljajo v naših revijah, sega le razprava Božidarja Borka v *Obzorjih* 1939. leta, ki se precej obširno in izčrpno ukvarja s praško mo-tiviko v Rilkejevi zgodnji poeziji in prozi. To je tudi prvi izrazitejši poskus specialistične motivične obravnave nemškega pesnika pri nas, ne glede na to, da v glavnem povzema Angellozove trditve in opažanja.

Težišče našega publicističnega razpravljanja o Rilkeju je torej z izjemo Lavrinovega eseya skoraj v celoti na njegovem zgodnjem pesniškem delu, zlasti pa na zbirki *Das Stundenbuch*, ki je mnogim sestavkom celo edino in docela zadostno izhodišče za prikaz celotnega pesnikovega duhovnega habi-tusa. Rilke se našim piscem kaže kot izrazit iracionalist in mistik, za katerega je značilno neutrudno iskanje zadnjih odgovorov na vprašanja o bivanju člo-veka in sveta. Njegova vizija Boga ima v njihovih očeh tipične lastnosti re-ligioznega panteizma, kar še posebej naglašajo mladokatoliški avtorji bodisi v člankih o njem, še bolj pa v posameznih omembah, v katerih pesnik po-navadi nastopa kot nesporna literarna avtoriteta; zlasti v tridesetih letih se v mnogih umetniških vprašanjih kaj radi sklicujejo nanj, ali pa govorijo o njegovem vplivu pri nas, ki ga najčesče povezujejo predvsem z liriko Antona Vodnika.

Posebno pozornost posvečajo pisci tudi formalni specifični Rilkejeve li-rike. V zvezi s tem se pogosto pojavljajo sodbe, ki ugotavljajo njeno oblikov-no dovršenost in klasičnost, kakor tudi odmike od tradicionalne verzifika-cije. Najzanimivejše med njimi so nedvomno ugotovitve, ki jih po Oskarju Walzlu povzema Milena Mohorič in v katerih je govor o veliki notranji raz-gibanosti njegovega verza, o posebnem mestu, ki ga ima rima v njem, kakor tudi o uporabi sintaktično nesamostojnih besed na rimanem verzem koncu. Predvsem v zvezi z *Das Stundenbuch* se pojavljajo tudi glasovi o strukturalni

nezaključenosti njegovih pesmi, o njihovem »izzvenevajočem koncu«, ki da je v nasprotju z zaprto in v sebi sklenjeno tektoniko klasične pesmi. Pozornosti je deležna tudi apostrofična oblika Rilkejeve pesniške dikcije in premik njegove izpovedi s prve osebe na tretjo, ki se je najbolj dosledno uveljavil s postavo ruskega meniha v *Das Stundenbuch*.

Zanimivo je tudi, da skoraj ni nasprotujočih si sodb o njegovem delu, ki ga slovenski razlagalci vselej uvrščajo na zelo visoko mesto, opaziti pa je precej površnosti in nepoučenosti v posameznih trditvah in sklepanjih, kar velja zlasti za prikaz Milene Mohoričeve v Modri ptici, kjer avtorica popolnoma napačno interpretira nekatere vsebinske sestavine Rilkejeve zgodnje lirike; precej negotovi so tudi poskusi literarnozgodovinske klasifikacije njegove lirike kakor tudi očrti pesnikovega življenja. Mnogi teh odstopov se pojavljajo predvsem v našem žurnalizmu, kjer ima glavno besedo Silvester Škerl, ki je vnet privrženec Rilkejeve poezije, a je v svojih sodbah o njej pogosto na moč neboljen in premalo dosleden.

Posebno poglavje v našem seznanjanju z Rilkejevim delom so prevodi. Prva predstavitev njegovih verzov se na Slovenskem pojavi docela priložnostno leta 1922 v Mladiki, kjer izide drobna osemvrstična pesem iz zbirke *Larenopfer*. Nato vlada petletno zatišje. Šele leta 1927 izideta v Slovincu dve noveli iz *Geschichten vom lieben Gott*, ki predstavljata v obravnavanem obdobju edini prevod Rilkejeve proze pri nas, saj *Korneta*, ki je izšel v Modri ptici tri leta kasneje, ne moremo docela prišteti k pravi prozi, marveč je njegovo mesto nekje med poezijo in epiko. Presaditev te pesnitve pomeni tudi največje prevajalsko dejanje v zvezi s Rilkejem do 1940 pri nas. V naslednjem desetletju, to je po letu 1930, se pozornost slovenskih prevajalcev docela obrne k njegovi liriki, vendar je tudi tu pretežna večina prevedenih pesmi iz Rilkejeve zgodnje ustvarjalne faze od zbirke *Mir zur Feier* do *Das Stundenbuch*. Edini dve pesmi, ki po času nastanka segata iz tega okvira, sta *Pan-ter* in sonet *O wenn ein Herz längst wohnend in Entwöhnen...* Vsega skupaj je prevodov Rilkejeve lirike izredno malo, saj je mimo ciklusa *Dekliške postave* in izbora iz *Pesmi deklic*, ki jih je leta 1940 v Mladiki objavil Ivan Čampa, izšlo vsega deset samostojnih prepesnitev njegove poezije, posamični odlomki pa se tu in tam pojavijo tudi v nekaterih esejističnih prikazih pesnikovega dela.

V celoti gledano je torej naša javnost v domačem jeziku Rilkeja lahko spoznala le v sila skromnem obsegu, saj ji tako število kakor tudi izbor prevedenih tekstov nikakor nista mogla nuditi prave in celovite podobe o njegovi ustvarjalnosti. To še toliko manj, ker je večina prevodov izredno slabih in nepopolnih. Skoraj pri vseh se je namreč pokazalo, da v več ozirih odstopajo od originala. V nekatere od njih, kot npr. v Vodnikovo predstavitev novele *Von einem, der die Steine belauscht*, se vtihotapljuje celo povsem stvarne posameznih napake, pri drugih spet, zlasti v poeziji, nastopajo težave v fakturi posameznih verzov, zaradi katerih je ponavadi zabrisan njihov prvotni pomen, ali pa zvenijo na moč literarno. Ti odkloni imajo hude posledice, saj je pesnikova misel zavoljo njih pogosto izpovedana zelo medlo in brez ustreznega estetskega blišča. Tudi po formalni plati je nad pesnikom marsikje zagrešeno nasilje: tako so nekateri verzi, ki imajo v originalu rime, prevedeni brez njih, gladki verzni tok in njihova ritmična izpeljava pa sta zelo pogosto docela zanemarjena. Najvidnejši izraz nadvse svobodnega postopanja z Rilkejevimi teksti pa nedvomno predstavljata tekstovno okrnjeni objavi novele *Wie der Fingerhut dazu kam, der liebe Gott zu sein* v Slovincu in pa soneta *O wenn ein Herz längst wohnend in Entwöhnen*, od katerega je v tisku izšel le kvartinski del.

Preostane nam še, da skušamo opisati odnos, ki so ga do našega pesnika kazale posamezne revije in časopisi. Najpomembnejšo vlogo pri seznanjanju slovenske javnosti z Rilkejevo literarno podobo je imela nedvomno Modra ptica, katere osnovna koncepcija je v tem času še izrazito literarna, zato so v njej lahko nemoteno sodelovali avtorji z različnimi idejnimi pogledi in

estetskimi prepričanji. Njeno osnovno vodilo je bilo predstavljati najpomembnejše literarne dosežke v domači, še bolj pa v svetovni književnosti, zato je v njej zaslediti celo vrsto prevodov in sestavkov o posameznih tujih avtorjih. Na podlagi povedanega je razumljivo, da je posvečala pozornost tudi Rilkejevemu delu in da so na njenih straneh pisali o njem in ga prevajali pisci, ki so se v svojih pogledih na literaturo precej razhajali med sabo. Anton Ocvirk, Janko Lavrin, Mirko Javornik, Vladimir Premru in Milena Mohorič, to so nedvomno imena, ki imajo kaj malo skupnih potez.

Vsekakor je značilno, da nista Rilkeju posvetili večje pozornosti obe vodilni literarni reviji Dom in svet in Ljubljanski Zvon, saj ni v njiju izšel noben samostojen prikaz njegovega pesniškega sveta niti prevod njegovega dela, zaslediti je le nekaj opazk in omemb. To dejstvo je še zlasti nenavadno za Dom in svet, saj so se okrog njega zbirali pisci, ki jim Rilkejeva religiozna panteistična vizija sveta nikakor ni bila tuja. Med drugim se da to razbrati iz nekaterih njihovih omemb nemškega pesnika, ki se pojavljajo na straneh te revije. Vendar pa je seveda tudi res, da se ta vizija, ki je po svoji naravi in načelih, kakršna so v njej uveljavljena in za katera je značilen izrazit individualizem, precej razlikuje od konfesionalnega teističnega duha, ki prevladuje v tej reviji.

Dosti večji odmev je imel Rilke pri srednješolski katoliški generaciji, ki se je zbirala okrog Mentorja in Žara, posamezne prevode njegove poezije pa je objavljala tudi v Mladiki. Pri njej je avtor zbirke *Das Stundenbuch* naletel na naravnost navdušen sprejem, ki je našel svoj konkreten izraz zlasti v Čampovih prevodih, medtem ko je Jože Kastelic mimo prevodov prispeval tudi samostojno razmišljanje o njegovi poeziji.

Tudi Slovenec je zlasti proti koncu dvajsetih let, ko je v njegovi kulturni redakciji deloval Silvester Škerl, kazal precej zanimanja za Rilkejevo delo, kasneje pa so vsi samostojnejši glasovi o njem v tem listu potihnili.

Nasprotno pa slovensko liberalno časopisje Rilkeju vse do druge polovice tridesetih let skoraj ne posveča nobene pozornosti. To še zlasti velja za idejno okoreli Slovenski Narod, medtem ko mlajše in manj stereotipno Jutro za deseto obletnico pesnikove smrti slednjič le obširneje spregovori o njem, v njegovi prilogi Življenje in svet pa proti koncu tridesetih let izide tudi članek, ki protestira zoper politično zlorabo pesnikovega imena v nacistični Nemčiji. Isti motiv in sočutje do okupirane Češkoslovaške spodbudi tudi Božidarja Borka k opisu čeških motivnih sestavin v Rilkejevem delu, ki ga tik pred vojno objavi v Obzorjih.

Vse to kaže, da je potekal Rilkejev odmev v našem periodičnem tisku po dveh osnovnih poteh. Prvo predstavlja izrazito literarno estetski kriterij, ki vpliva na glasove o njem, uveljavlja pa se v Modri ptici in pri avtorjih, ki jih zanima predvsem pesniška učinkovitost njegovih umotvorov. Drugo smer zastopajo po eni strani objave v Slovincu, v katerih prevladuje ideološko nagnjenje do pesnikovih mističnih vizij Boga in človeka, po drugi strani pa odziv med katoliško srednješolsko mladino, ki išče v njem tako esteta kakor idejnega vodnika. Proti koncu tridesetih let se pojavlja pesnikovo ime v našem tisku tudi v zvezi z zadnjimi političnimi dogodki v Evropi.

V primerjavi z evropskimi glasovi o Rilkeju je torej odmev njegovega dela v naši javnosti zelo šibak in enostranski; pojavil pa se je tudi z dokajšnjo zamudo, saj se začne slovenska publicistika obširneje ukvarjati z njim šele v letih po njegovi smrti. Ta ugotovitev se da razložiti z znanim dejstvom, da smo Slovenci vse do konca prve svetovne vojne živeli v okviru avstrijske državne tvorbe in je bila zato tudi naša humanistična izobrazba izrazito nemška. Tako tudi ni bilo razloga, da bi se naša javnost seznanjala z Rilkejem v prevodih, ali da bi potrebovala kakih obsežnejših prikazov njegovega dela, ki ga je lahko spremljala in spoznavala neposredno, kakor so ji bile neposredno dostopne tudi nemške interpretacije in ocene pesnikovega literarnega opusa. Razen tega so naše revije v tem času, ko je bil nemški kulturni in politični vpliv na Slovenskem docela prevladujoč, v obrambi slovenske nacio-

nalne samobitnosti usmerjale pozornost svojega občinstva predvsem k slovanskim in drugim kulturnim območjem, izogibale pa so se objav in poročil o nemški literaturi in kulturi, ker bi s tem samo še poglobljale ta vpliv.

Šele po vojni je postala potreba po prevajanju in esejističnem prikazovanju Rilkejevega pesniškega sveta intenzivnejša, čeprav ni mogoče zanikati resnice, da je velik del naših nemško izšolanih intelektualcev še naprej nemoteno spremljal razvoj nemške literature pri samem viru, zato tudi omembe v slovenskem tisku, ki govorijo o Rilkeju in ki se vse, z izjemo treh opozoril na pesnika v LZ, pojavijo šele po vojni, sponirajo poznavanje njegovega dela. Kot veliko literarno odkritje učinkuje pesnik le pri mlajši in najmlajši literarni generaciji, ki tudi začuti najmočnejšo potrebo po prevajanju njegove lirike.

Povečan interes za Rilkejevo delo po njegovi smrti pa je nemara v zvezi tudi s porastom zanimanja zanj tako v sami Nemčiji kakor tudi v Franciji in na Češkem, saj so bili s temi deželami naši kulturni stiki najmočnejše razviti. Hkrati s tem pa je seveda treba omeniti tudi velik vpliv nemškega ekspresionizma na naše književno obzorje: le-ta je namreč povzel Rilkejevo liriko v nekaterih svojih izraznih prizadevanjih in jo intenzivneje vključil v sodobno literarno dogajanje pri Nemcih.

Vsekakor bi presegalo okvir pričujočega razpravljanja, če bi skušali na podlagi storjene raziskave podrobneje opredeliti tiste duhovne silnice v slovenskem kulturnem prostoru, ki so bile najbolj sprejemljive za takšen pojav, kot je Rilkejevo pesniško delo, saj bi tovrsten prikaz, če bi hotel biti kolikor toliko popoln in zanesljiv, zahteval obširnejši oris idejne in konceptualne konstelacije revij in časopisov, v katerih se pojavljajo glasovi o pesniku, razlago miselnih in estetskih nazorov posameznih piscev, analizo pobud, na podlagi katerih so se posamezni glasovi porajali, predstavitev odnosa posameznih literarnih skupin do pesnika, kakor tudi obravnavo njegovih vplivov na naše ustvarjalce. Vse to pa so vprašanja, ki morajo zaenkrat ostati odprta, saj bi nanja lahko odgovorilo šele več različno zastavljenih znanstvenih raziskav pesnikovega vpliva in odmeva pri nas.

Pričujoče besedilo, ki je tu objavljeno v skrajšani obliki, je nastalo 1967. leta in predstavlja le del širše zasnovane razprave o Rainerju Mariji Rilkeju, katere monografski del o pesniku je izšel kot spremna beseda v knjigi *Zapiski Malteja Lauridsa Briggeja*, Ljubljana, DZS 1977. Opozorim naj še na to, da sta zdaj razjasnjeni tudi začetnici avtorice članka z naslovom *Rainer Marija Rilke v Mentorju 1927* (glej *Primerjalna književnost* 1979, št. 2, str. 14, op. 20). Gre za Doro Pegan, kasneje poročeno Vodnik.

OPOMBE

³⁵ To mesto v *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* precej natančno pojasnjuje Emil Gasser v svoji razpravi *Grundzüge der Lebensanschauung Rainer Maria Rilkes*, poglavje *Rilkes Verhältnis zu Jacobsen und Ibsen*. Bern, 1925.

³⁶ Anton Ocvirk, *Literarni zapiski III. Rainer Maria Rilke*. Modra ptica 1929/30, št. 4, str. 85–87.

³⁷ Na svoj način se to izraža tudi v dejstvu, da tedaj v ljubljanskih knjižnicah Rilkejevih zadnjih del ni bilo dobiti, saj se je ves izbor njegovih knjig omejeval predvsem na zgodnja dela in ni upošteval zbirke, ki so izšle po *Das Stundenbuch*. Podatki v *Imeniku knjiga javne dvorske knjižnice v Ljubljani* 1929, v *Imeniku knjig Ljudske knjižnice Prosvetne zveze v Ljubljani* 1936 in v *Imeniku knjig Šentjakobske knjižnice v Ljubljani* 1928, 1930, 1935 in 1941 kažejo, da so te knjižnice razpolagale z naslednjimi Rilkejevimi knjigami: *Erzählungen und Skizzen*, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, *Das Buch der Bilder*, *Ausgewählte Gedichte*, *Geschichten vom lieben Gott*, *Die Liebe der Magdalena*, *Requiem*, *Das Stundenbuch*, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*. To stanje v naših javnih knjižnicah priča, da je bila po vsem videzu tudi splošna usmerjenost bralcev vezana predvsem na Rilkejeva zgodnejša dela in se zato knjižnice niso oskrbele z njegovimi kasnejšimi knjigami, čeprav so brez dvoma spremljale vse izdaje založbe Insel, pri kateri so ta dela izhajala.

³⁸ Rainer Maria Rilke–Mirko Javornik, *Spev o ljubezni in smrti korneta Kristofa Rilkeja*. Modra ptica 1929/30, št. 11, str. 303–308.

³⁹ Fürstin Marie von Thurn und Taxis–Hohenlohe, *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke*, str. 99. München, Berlin, Zürich, 1932.

⁴⁰ Josip Vidmar, *Oton Župančič kot prevajalec*. Modra ptica 1929/30, št. 7, str. 153–154.

⁴¹ Lilly Nowy, *Paula von Preradović*. LZ 1930, št. 3, str. 176–177.

⁴² s. š. (Silvester Škerl), *Dva pesnika* (Luiz Vaz de Camoes in R. M. Rilke). Slovenec 1930, št. 244, str. 7.

⁴³ Robert Faesi, *Rainer Maria Rilke*, Zürich, Leipzig, Wien. (Knjiga je prvič izšla leta 1919, v nekoliko spremenjeni obliki in s Hünichovim dodatkom Rilkejeve bibliografije ponovno leta 1921.) Gert Buchheit, *Rainer Maria Rilke*, Zürich, 1928. Edmond Jaloux, *Rainer Maria Rilke*, Pariz, 1927. Lou Andreas-Salomé, *Rainer Maria Rilke*, Insel Verlag, Leipzig, 1928. Geneviève Bianquis, *La poésie autrichienne de Hofmannsthal à Rilke*, Pariz, 1926, str. 195–312. Emil Gasser, *Grundzüge der Lebensanschauung Rainer Maria Rilkes*, 1925. Heinz Robert Heygrodt, *Die Lyrik R. M. Rilkes*, Freiburg, 1921.

⁴⁴ Fred Ungerb (Janez Gregorin), *Romanski in slovanski kipar: Dvoje vrhov*. Žar 1930/31, št. 1, str. 8–10.

⁴⁵ R. Maria Rilke, *Auguste Rodin*. Sämtliche Werke V, str. 191.

⁴⁶ Na to poleg nekaterih prispevkov v Žaru in Mentorju značilno opozarja tudi črtica Kmetovega Joža (Jožeta Žabkarja) *Ko je pri nas kostanj cvetel* v Žaru 1930/31, št. 10, str. 210–212. V njej avtor med drugim pripoveduje tudi o tem, kako je bral »neko zbirko nemških pesmi«, in pri tem citira nekaj verzov pesmi *Das ist dort, wo die letzten Hütten sind*, ki je bila objavljena v zbirki *Mir zur Feier*.

Nič manj značilen ni prispevek Jožeta Udoviča, ki je v Dijaškem rokopisnem listu Domnače vaje 1931/32 prevedel odlomek iz *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* in pa nekaj pesmi iz *Das Stundenbuch*. V marjaniškem dijaškem rokopisnem glasilu Plamen pa je naslednjega leta pod naslovom Misel tudi France Novšak prevedel eno pesem iz *Das Stundenbuch*.

⁴⁷ Jože Kastelic, *Rainer Maria Rilke*, Žar 1931/32, št. 1, str. 28–32.

⁴⁸ R. M. Rilke, *Gedichte*. Ausgewählt von Katharina Kippenberg. Insel Verlag, Leipzig 1927. Domneva, da se je Kastelic pri svojih citatih in prevodih opiral na to knjigo, izhaja iz ugotovitve, da so vsi citati in prevodi, ki ne izvirajo iz zbirke *Das Stundenbuch*, zastopani v omenjenem izboru Rilkejeve lirike. Malo verjetno je namreč, da bi Kastelic poznal vse Rilkejeve pesniške knjige od *Mir zur Feier* do *Neue Gedichte*.

⁴⁹ Benjamin (Jože Kastelic), *Nekje je grad (Ist ein Schloss)*, iz: *Mir zur Feier; V resni uri (Ernstes Stunde)*, iz: *Das Buch der Bilder*. Žar 1931/32, št. 1, str. 25 in 33.

⁵⁰ Božo Vodušek, *Anthology of modern english poetry*. DS 1931, št. 7–9, str. 409–410.

⁵¹ Vladimir Premru – Milena Mohorič, *Iz nemške moderne lirike*. Modra ptica 1931/32, št. 9, str. 273–280.

⁵² Milena Mohorič, *Nemška moderna lirika*. Ibid., str. 269–273.

⁵³ Milena Mohoričeva se sklicuje na naslednje vire: Oskar Walzel, *Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod*, Berlin 1920; Dr. Hans Roll, *Deutsche Lyriker von Liliencron bis Werfel*, 1931; Gustav Wenz, *Deutsche Lyrik von Johann Gottfried Herder bis Stefan George*, Leipzig 1927; Kurt Pinthus, *Menschheitsdämmerung, Symphonie jüngster Dichtung*, 1920, Deutsche Dichten.

⁵⁴ Omenjajo ga: Mirko Ferencak v članku *Stefan Zweig*. LZ, št. 5, str. 280–286. Pisec v njem oporeka trditvam, da sodi Zweig v isto duhovno območje kot Bahr, Schnitzler, Hofmannsthal, Beer-Hofmann, Altenberg in Rilke, čeprav ne zanika morebitnega vpliva teh avtorjev nanj. Kar zadeva Rilkeja, je odnos med njim in Zweigom do neke mere razviden iz njune korespondence 1907–1908 in pa iz dokaj številnih Zweigovih člankov in govorov o njem, ki vsi kažejo, da je imel Rilke v Zweigovem duhovnem svetu zelo pomembno vlogo.

Božidar Borko v svojem poročilu pod naslovom *Miroslav Krleža: Moj obračun s njima*. LZ 1932, št. 10, str. 625–629. Gre za oceno prvih knjig Krleževih Zbranih spisov, pri čemer pisec omenja tudi njegove eseje, med katerimi posebej opozarja tudi na esej o Rilkeju.

Pod naslovom *Miroslav Krleža: Zbrani spisi* izide podobno poročilo tudi v Književnosti 1932/33, št. 3, str. 110–111. Tudi tu poročevalec posebej omenja Krležev esej *Lirika Rainera Marie Rilkeja*. Poročilo je anonimno, vendar ga je skoraj gotovo napisal urednik revije Bratko Kreft, ki je bil znan obudovalec in zagovornik Krleževega dela.

⁵⁵ Anton Ocvirk, *Aleksej Remizov ali skrivnost človekove usode in sveta*. LZ 1932, št. 11/12, str. (544–554, 599–606), 704–710.

⁶⁵ Edvard Kocbek, *Luči na severu*. DS 1932, št. 9/10, str. (89–98), 175–181.

⁶⁷ Rajko Ložar, *Študije ob Meštrovicu*, II. poglavje. DS 1932, št. 7/8, str. 257–267. V istem letniku DS omenja Rilkeja tudi Silvester Škerl v članku *Ruth Schaumann*, (št. 9/10, str. 379–384). V njem pisec razpravlja o antipodnih smereh v pesništvu, ki se kažejo med nagnjenjem k formalizmu na eni in globoko vsebino na drugi strani. Med predstavnike slednje smeri, ki jo pisec ceni više od prve, uvršča tudi Rilkeja.

⁶⁸ Alojz Gradnik, *Elizabeth Barrett-Browning*. LZ 1933, št. 1, str. 64.

⁶⁹ Na takšen Gradnikov odnos do prevajanja poezije je naslednjega leta v Sodobnosti reagiral Joža Glonar. V članku *Iz naše prevodne literature* (Sodobnost 1934, št. 1/2, str. 72–76) spregovori na koncu tudi o Gradnikovih predstavah Browningove. Tu citira Gradnikovo oceno Rilkejevih prevodov te pesnice, vendar pa se ne zaustavlja ob njej, marveč ga zanima samo toliko, kolikor z njo ilustrira Gradnikov »nekoligialen«
odnos do avtorice *Portugiških sonetov*.

⁶⁰ Anton Ocvirk, *Lucien Tesnière in kritike o njegovi knjigi »Oton Župančič«*. LZ 1933, št. 10, str. (552–557), 612–617, (677–681).

⁶¹ Rainer Maria Rilke – Jože Kastelic, *Moj Bog*. Mladika 1933, št. 6, str. 230.

⁶² Mirko Javornik, *Svidenje z Rimom*. Modra ptica 1933/34, št. 2, str. 35–46. Javornik v tem svojem zapisu med drugim govori tudi o kamniti lopi v velikem vrtu pred Porta del Popolo, blizu Ville Borghese, kjer da je Rilke živel in pisal, kot sporoča plošča na njej, »knjigo svojih Ur«. K tej informaciji doda še svojo oznako Rilkejeve poezije, ki jo imenuje »bolestno tožna lirika vase pogreznjenega človeka, ki je nehal hoteti«
ob pogledu na ostanke starodavnega Rima. Ta oznaka je seveda čista improvizacija, prav tako pa tudi ni točna trditev, ki jo je pisec menda prebral na vzdani spominski plošči, saj je *Das Buch von der Armut und vom Tode*, na katero bi se napis edino lahko nanašal, nastala med 13. in 20. aprilom 1903 v Viareggiu in ne v Rimu, kjer se je Rilke mudil šele koncem tega leta. Pač pa je tu tedaj začel pisati *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. – Javornik omenja Rilkeja še v prvi številki tega letnika Modre ptice, kjer v informativni rubriki *Razno. Ali veste...* podaja bilanco objavljenih del v tej reviji do njenega petega letnika in pri tem registrira tudi svoj prevod *Korneta* (Modra ptica 1933/34, št. 1, str. 31). V četrti številki pa v isti rubriki poroča o izidu Saninovega romunskega prevoda Rilkejevih pesmi. (Modra ptica 1933/34, št. 4, str. 128).

⁶³ Peter Donat (Miran Deržaj), *Štefan George*. Modra ptica 1933/34, št. 4, str. 122–124. Deržaj tu povzema zelo neugodno Krležovo oznako Georgejeve poezije, ki jo je Krleža objavil v reviji Danes. V svojem članku Krleža govori tudi o Rilkeju in še nekaterih drugih predstavnikih »nemške dekadentske lirike na prehodu dveh stoletij«.

⁶⁴ Juš Kozak, *Maske. Pogovor s kritikom – etikom*. LZ 1934, št. 1, str. 19–29.

⁶⁵ Rainer Maria Rilke – Ivan Čampa, *Jesenski dan*. Mentor 1934/35, št. 5, str. 113.

⁶⁶ R. M. Rilke, *Gedichte*. Ausgewählt von Katharina Kippenberg, Leipzig, 1927. – Domnevo, da se je Čampa opiral na ta izbor, vzbuja dejstvo, da je v istem letniku Mentorja priobčil dva svoja prevoda Rilkejeve poezije in sicer eno pesem iz zbirke *Mir zur Feier*, drugo pa iz *Neue Gedichte*. Ker je malo verjetno, da bi imel Čampa v rokah vse tri Rilkejeve zbirke, ni izključeno, da je pesmi našel v omenjenem izboru, kjer so vse tri zastopane. To še toliko prej, ker je imela to knjigo tudi Šentjakobska knjižnica, medtem ko zbirke *Mir zur Feier* in *Neue Gedichte* v ljubljanskih knjižnicah niso bile dostopne.

⁶⁷ Rainer Maria Rilke – Ivan Čampa, *To je ondod*. Mentor 1935/36, št. 3, str. 59; *Panter*, št. 9/10, str. 203.

⁶⁸ Čampovi prevodi so hudo pomanjkljivi. To še posebej velja za prvi dve pesmi, v katerih ne manjka izraznih in ritmičnih okornosti, smiselnih netočnosti in foničnih nedoslednosti, tako da sta obe pesmi le še blede in iznakažena podoba originala. Prevod *Panterja* je vsekakor bolj zvest izvirniku. Pesem je dosledno pisana na metrični obrazec peterostopičnega jamba, ki se ga v glavnem drži tudi prevod, ne upošteva pa izohronije, tako da se v primerih, kjer ta ni realizirana, gladka melodija verza zlomi prav na verzem koncu, ko bi morala podpreti fonično učinkovitost verznega konca. Večkrat se tudi primeri, da mora prevod v korist rime žrtvovati vsebinsko zgoščenost, pa tudi ritmično in figurativno vrednost originala. Zanimivo pa je, da se je Čampa sploh lotil prevajanja *Panterja*, saj je sicer njegovo prevajalsko zanimanje usmerjeno predvsem k Rilkejevi zgodnejši liriki, ki jo označujejo močne romantične poteze, tako da je prevod te pesmi edini Čampov poseg v zbirko *Neue Gedichte* in je prav možna domneva, da je na njegovo izbiro vplivala predvsem znamenitost te pesmi.

⁶⁹ Ostale omembe se pojavljajo v spominskem članku Borisa Rihteršiča o romunskem pisatelju Panaitu Istratiju (LZ 1935, št. 4/5, str. 299–300), v katerem avtor pri-

merja njegovo vročično ustvarjanje z Rilkejevim in Klabundovim, in pa znova v Javornikovi rubriki *Ali veste ...*, kjer pisec poroča o knjigi Borisa Pasternaka *Ohromvaja gramota*, v kateri avtor med drugim govori tudi o Rilkeju (Modra ptica 1935/36, št. 3, str. 96.)

⁷⁰ Franc Terseglav, *Novo poganstvo*. DS 1935, št. 1/2, str. 1–23.

⁷¹ Miran Jarc, *Dekle iz uradniške družine*. LZ 1935, št. 12, str. 627–634.

⁷² (Božidar Borko), *Rainer Maria Rilke*. Jutro 1936, št. 298, str. 17.

⁷³ Joseph François Angelloz, *Rainer Maria Rilke. L'évolution spirituelle du poète*. Paris, 1936.

⁷⁴ To mesto se v Borkovem prevodu glasi: »Umetnina je dobra tedaj, če je nastala iz potrebe. Po tej vrsti njenega postanka jo moremo presojeti, drugega merila za presojo ni.« Citat je iz prvega Rilkejevega pisma mlademu pesniku Franzu Xaverju Kappusu, ki mu ga je pisal iz Pariza 17. februarja 1903. leta. Pismo je bilo prvič objavljeno v almanahu *Inselschiff* 1926/27.

⁷⁵ Na to opozarja dejstvo, da Borko govori o Rilkejevem koroškem izvoru, medtem ko Angelloz to trditev zavrača.

⁷⁶ Janko Lavrin, *Rainer Maria Rilke*. Prev. Peter Donat. Modra ptica 1936/37, št. 9, str. 274–281.

⁷⁷ Lavrinov citat ni docela skladen z originalnim odlomkom. Prim. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Sämtliche Werke VI, Frankfurt am Main, 1966, str. 723.

⁷⁸ Ti verzi izvirajo iz naslednjih pesmi in pesniških zbirk: *Das ist mein Streit* (*Advent*), *Vor lauter Lauschen und Staunen sei still* (*Mir zur Feier*), *Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen* (*Das Buch vom mönchischen Leben*), *Die Dichter haben dich verstreut* (*Das Buch vom mönchischen Leben*), *Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe* (*Das Buch vom mönchischen Leben*), *Alle, welche dich suchen, versuchen dich* (*Das Buch von der Pilgerschaft*), *Wolle die Wandlung* (*Sonette an Orpheus, drugi del*), *Die neunte Elegie* (*Duineser Elegien*).

⁷⁹ Ruth Mövius, *Rainer Maria Rilkes Stundenbuch*, Leipzig, 1937.

⁸⁰ »... der Wunsch, einen eigenen Tod zu haben, wird immer seltener. Eine Weile noch, und es wird ebenso selten sein wie ein eigenes Leben.« *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Sämtliche Werke VI, str. 714. Tudi ta citat je precej nasilno iztrgan iz konteksta.

⁸¹ Hans Galinsky, *Deutsches Schrifttum der Gegenwart in der englischen Kritik der Nachkriegszeit (1919–1935)*. München, 1938.

⁸² Vladimir Pavšič, *O dekadentnosti v sodobni literaturi*. LZ 1936, št. 5/6, str. 256–260.

Omemba A. Mrveca (Mirka Koširja) v članku *Slepa filozofija in slepi filozofi* (Sodobnost 1936, št. 10, str. 578–580) je manj značilna od ostalih. Avtor povzema in ocenjuje neko predavanje nemškega filozofa Lieberta na ljubljanski univerzi in pri tem navaja tudi naslednje Rilkejeve besede, ki naj opredelijo človekov nejasni in negotovi položaj v svetu: »Ne vemo, kaj smo.« Citat se pojavlja v sestavku docela naključno in brez globlje povezave s kontekstom.

⁸³ Vladimir Premru, *Lou Andreas-Salomé*. Modra ptica 1936/37, št. 4, str. 127–128.

⁸⁴ Jože Cukale, *Ivan Čampa – Iz belih noči*. DS 1937/38, št. 5/6, str. 255–256.

⁸⁵ Pavel Karlin, *Pesnik in Führer*. Življenje in svet 1938, knjiga 24, str. 43.

⁸⁶ V članku *Kultura in Slovenci* (Dejanje 1938, št. 5, str. 145) Edvard Kocbek uvodoma govori o ustvarjalčevem odnosu do resničnosti in pri tem citira naslednje Rilkejeve besede: »Tam, kjer ustvarjam, sem resničen.« Na ta stavek Kocbek nato naveže svojo misel o kulturi, ki zahteva od človeka popolno udeležbo in se ne ozira na druge nagibe v njem. Navedeni citat izvira iz Rilkejevega pisma Lou Andreas-Salomé 8. avgusta 1903, v katerem pesnik obširno razpravlja o problemu umetniškega ustvarjanja. V Modri ptici 1938/39, št. 3, str. 78–79 pa Branko Rudolf v svojem potopisnem dnevniku *Štirinajst dni v Parizu* navaja naslednjo Rilkejevo misel: »Lepota je vedno nekaj, kar je prišlo poleg, in mi ne vemo kako.«

⁸⁷ Janko Samec, *Bog. Spominu R. M. Rilkeja*. Obzorja 1938, št. 3/4, str. 91.

⁸⁸ Rainer Maria Rilke – Ivan Čampa, *O, če srce*. Mladika 1939, št. 6, str. 222.

⁸⁹ Božidar Borko, *Rainer Maria Rilke in češka Praga*. Obzorja 1939, št. 7, str. 306–309.

⁹⁰ To mesto iz Rilkejevega pisma navaja Ellen Key v svoji študiji *Ein Gottsucher* (*Seelen und Werke*, str. 159), odkoder ga prevzema tudi Angelloz. Borkova verzija citata je precej skrajšana.

⁹¹ *Das Heimatlied*. Larenopfer. Sämtliche Werke I, Frankfurt am Main, 1955, str. 69.

⁹² *Zwei Prager Geschichten*. Sämtliche Werke IV, Frankfurt am Main, 1961, str. 99.

⁹³ Božidar Borko, *Chateaubriand*. LZ 1939, št. 5/6, str. 238–241. Pisec poroča o novem biografskem delu Andreja Mauroisa »Chateaubriand« in mimogrede opozarja na sorodnosti med romantizmom tega francoskega humanista in Rilkejevo romantično predstavo o svetu, pri čemer posebej omenja podobnosti v njunem odnosu do ljubezni in smrti. – Filip Kalan-Kumbatovič, *Iz dnevnika. O pevcu večnih studecev*. Sodobnost 1939, št. 1, str. 16. Kalan se v tem članku med drugim zaustavlja tudi ob svoji nekdanji lektiri in ugotavlja, da od nje ostaja zmerom manj takih knjig, ki bi jim veljala vsa njegova pozornost. Deležni so je samo »Prešeren in nekaj iz svetovno moderne, nekaj Rilkeja in Goethe in stari Kitajci in nemara še François Villon.« – Janez Gradišnik, *V senci jutrišnjega dne*. Dejanje 1939, št. 10, str. 437–440. Pisec povzema vsebino istoimenske knjige holandskega filozofa Huizinga, kjer avtor govori tudi o odmiku umetnosti od razuma in logične razumljivosti, pri čemer ugotavlja, da sta Rilke in Valéry svojim sodobnikom mnogo manj razumljiva, kot sta bila Goethe in Byron svojim.

⁹⁴ Lino Legiša, *Alojz Gradnik – Večni studenci*. Dejanje 1939, št. 1, str. 40–44.

⁹⁵ Rainer Maria Rilke – Ivan Čampa, *Dekliške postave*. Mladika 1940, št. 8, str. 268; *Pesmi deklic*, št. 11, str. 370.

⁹⁶ Vladimir Pavšič, *Po zlatih lestvah*. LZ 1941, št. 1/2, str. 76–81.