

**MENO KŪRINIO GIMIMAS IŠ „RUSIŠKOS DVASIOS“. RAINERIO MARIOS RILKE'S *VALANDŲ KNYGOS* PIRMOJI DALIS „APIE VIENUOLIŠKĄ GYVENIMĄ“: TARP FORMOS IR PRO-FORMOS**

**Juldira Nagliuvienė**

*Šiaulių universitetas*

*Literatūros istorijos ir teorijos katedra*

*P. Višinskio g. 38, Šiauliai*

*El. p. juldira@gmail.com*

Apie kūrybinę patirtį, kaip esminę (a-)krikščionišką metafizinę *Valandų knygos* (*Das Stundenbuch*, 1905) paradigmą, kalba dauguma Rainerio Marios Rilke's kūrybos tyrinėtojų. Tačiau iš daugiasluoksnius minėto Rilke's rinkinio recepcijos išplaukia, kad esminių ankstyvosios austrų poeto kūrybos konceptų, tokių kaip *meno kūrinys*, *Dievas* ar *Poetas*, aiškinimas negali apsiriboti viena ar keliomis pozicijomis. Rilke's *Valandų knygos* recepcija išsiskiria tuo, jog šie aiškinimai neretai prieštaraus vienas kitam ne tik pasirenkant skirtingą metodologinį tinklą, bet ir liekant to paties metodo lygiagretėje, interpretuojant Rilke's vadinamojo Rusijos periodo kūrybą<sup>1</sup>. Kaip absoliučiai priešingas pozicijas išskirtume teologinę ir psichologinę (pseudo-)krikščioniškų *Valandų knygos* vaizdinių traktuotę. Teopoetinė recepcija, kuriai priskirtinas ir šis straipsnis, gina religinio santykio galimybę Rilke's tekstuose<sup>2</sup>, orientyru pasirenkantys psichologinę analizės kryptį šią galimybę paneigia<sup>3</sup>.

Straipsnio autorės nuomone, svarstyti, ar didysis Priešais, aptinkamas *Valandų knygoje*, yra menama lyrinio subjekto projekcija, kaip tai teigia Masonas bei Imhofas, ar absoliučiai Kitas (Tu), su kuriuo, Martino Buberio žodžiais tarant, „įeinama į santykį“, yra absoliučiai neproduktyvu. Visas tyrinėtojo dėmesys turėtų krypti į patį santykį, į judėjimą tarp dviejų santykio ašių, t. y. Aš ir Tu, kuris atsiskleidžia tik pačioje konkrečiaus eilėraščio tekstūroje<sup>4</sup>. Net kalbant apie *Valandų knygą*, kurios dalys parašytos skirtingu laikotarpiu, reikėtų atkreipti dėmesį į tai, kad religinis santykis, religinės iš tradicijos perimtų teologinių įvaizdžių reikšmės įgauna vis kitokią, neretai priešingą, kokybę; apie nuolat kintančią tos pačios skirtingų periodų eilėraščių ar net skirtingų to paties rinkinio poeti-

nių tekstų „substancijos“ semantiką užsimena dauguma Rilke's kūrybos tyrinėtojų.

Remiantis Imhofo mintimi, esą pirmoji rinkinio dalis „Apie vienuolišką gyvenimą“ (*Von mönchischem Leben*), parašyta 1899 m. Berlyne, fiksuoja psichinės energijos pliūpsnį, kuris sublimuojamas kūrybinį procesą įprasminančiais vaizdiniais, pasirinkta ir šio straipsnio pavadinimo paantraštė. Poetas tampa savotišku demiurgu, iš *prima materia* sunkio išvaduojančiu meno kūrinį kaip „daiktą“<sup>5</sup>. Dievą pavaduojantys „daiktai“ turėtų simboliškai įreikšminti virsmą, kada iracionali, sunkiai žodžiais nusakoma būseną virsta konkrečia menine forma – *Daiktu*. Autentiškas susitikimas su Daiktu, Jo įkurdinimas sieloje ir parankumas tampa poetinės kracijos tikslu.

Rilke's *Valandų knygos* pirmąją dalį inspiruoja kelios esminės patirtys: pažintis su meno kritike bei Friedricho Nietzsche's filosofijos eksperte Lou Andreas Salome, 1898 m. kelionė į Florenciją<sup>6</sup> bei 1899 ir 1901 m. kelionės po Rusiją. Itin reikšminga *Valandų knygai* yra pirmoji kelionė (1899) į šalį, kurią Rilke laiko Pažadėtąja žeme. 1899 m. laiške Emiliui Faktoriui Rilke prasitaria, jog Rusija yra „mano slapčiausių troškimų, tamsiausių minčių Tėvynė. <...> Tai neišbaigto Dievo šalis ir iš visų jos tautos narių pulsuoja jo tapsmo šiluma, tarsi nesibaigianti palaima“ (žr.: Assadovski 1986, 24). Net jau daug vėliau, 1920 m. laiške Leopoldui Schlözeriui Rilke rašo: „Rusija <...> mane sukūrė *toki*, koks aš ir esu, iš čia aš atėjau, mano instinktų, mano vidinės pradžios prigimtinė tėvynė yra *ten*“ (ten pat, 5). Kituose šio periodo laiškuose Rilke nuolat akcentuoja, jog Rusijos patirtis tampa esminiu katalizatoriumi, iracionalioms autentiško atsivėrimo būsenoms suteikiant veik adevačią žodinę išraišką.

Anot Masono, naivus rusiškas charakteris, ypač jo gilus, spontaniškas, beveik animalistinis bei infantilus patiklumas, nuo šiol poetui reiškia kažką autentiškai krikščioniško (Mason 1964, 30–31). Tik ši laikysena įkurdina daiktus sakraliniame epicentre, įvardijamame kaip „paskutinė švenčiausioji kamera Dievo širdyje“ (*Es ist die letzte heimlichste Stube im Herzen Gottes*, 1899 m. birželio 18 d. laiškas Jelenai Voroninai, žr.: Assadovski 1986, 98). Assadovskio teigimu, tai sutampa su neoromantiškų „rusiškos sielos“ koncepcija. Paskatintas Nietzsche's išvalgų apie tai, jog Rusija turi savyje daug latentinės pozityvaus virsmo galios, tuo metu atsiradusių idealistinių svaičiojimų apie rusišką dvasią, kurios reprezentantu imamas laikyti Levas Tolstojus (čia pasitarnauja ir Lou Andreas

Salome straipsniai „Levas Tolstojus mūsų amžininkas“ ir „Rusiški šventųjų paveiksai ir jų poetai“), ir prancūzų publicisto Melchioro de Vogüé rašinio „Rusų romanas“, analizuojančio Tolstojaus ir Ivano Turgenovo kūrybą, paveikusių rusų literatūros recepciją Vakarų pasaulyje, Rilke suvokia „rusišką dvasią“ kaip laikyseną, kuriai esmiškai būdingas kūrybinis elementas, kuri vienintelė pasaulyje disponuoja „daiktų vardais“<sup>67</sup>. Štai laiške Sofjai Schill, kuriame jis aprašo susitikimą su Tolstojumi jo sodyboje Jasnaja Polianoje, Rilke tvirtina, jog šio „senolio“ kalboje žodžiai eina ne „priešais“ daiktus, ne prasilenkia su jais, o perskrodžia juos ir rezonansu suskamba gelmėje (*im Dunkel*, žr.: ten pat, 160). Abstraktus rezonuojančio garso virtimas kalba vadinamas „kūrimu iš gelmių“, iš „tamsybių“, kitaip „rusiškomis valandomis“ (1899 m. gegužės 18 dienos laiškas Jelenai Voroninai; žr.: Assadowski 1986, 95). 1900 m. laiške Sergejui Šadovskiiui jis tvirtina, esą vokiečių kalba beveik neįmanoma išreikšti žodžiais tos būsenos, kurioje jis pastaruojų metu yra, tačiau labai paprastai ji nusakoma rusiškai (ten pat, 229). „Rusiški daiktai“ kaip ir rusų kalba tampa kažkuo esmiškai priešingu vokiečių kalbai, vokiškiems daiktams, „kurie išskyla tik kaip įsivaizduojami tam tikrų dvasinių teorijų susikirtimo taškai. Kas apie juos nori kažką pasakyti, iš tiesų kalba tik imituodamas tradicines tos srities teorijas ir pasiklysta pusiau poleminėje dvasioje, kuri yra absoliučiai priešinga naiviai produktyviai daikto galiai, kurios dėka jis ir tegali būti suvoktas“ (iš 1899 m. birželio 9 dienos laiško Jelenai Voroninai; ten pat, 98–99). Toliau tame pačiame laiške sakoma, „[č]ia [t. y. Rusijoje – J. N.] pirmąkart stojama priešais daiktus, su kuriais įeinama į tiesioginį abipusį, nuolatinį santykį, nors kiekvieną akimirką išliekama jų malonės apdovanotuoju ir svečiu“ (ten pat).

Ir kituose šio laikotarpio rašiniuose poetas kalba apie „rusiškus daiktus“, sujungiančius laiką ir erdvę, praplečiančius ir transformuojančius meninį kūrėjo horizontą „gražinančius namo“. „Rusiški daiktai“, anot Rilke's, „suteikia vardus dvasinėms būsenoms ir padeda įžengti į meno kūrinio pasaulį“ (žr.: Freedmann 2001, 395). Aptardamas Iljos Repino kūrybą, Rilke pastebi jo „rusiškų daiktų“ – drobių – tamsų pagrindą. Ši metafora yra ne tiek erdvinė definicija, kiek kategorija, susiejanti laiką ir erdvę; tamsaus pagrindo švytavimas prilygsta „valandoms, kada skambesys virsta reikšme, paveikslu ir išraiška“ (1899 m. gegužės 18 dienos laiškas Jelenai Voroninai; Assadowski 1986, 95; plg.: Freedmann 2001, 146). Vėlesniuose laiškuose Lou Andreas Salome (1903) ir Aleksejui Suvorinui (1905) „Rusiškų valandų“ patirtis galiausiai sakralizuo-

jama, prilyginama prisikėlimo misterijai, sutapatinama su 1899 metų Velykomis Kremliuje, kada „Ivan Velikij [omeny poetas turi žymųjį varpą – J. N.] mane pargriaudamas tamsybėse mušė: dūžis po dūžio“ (žr.: Assadowski 1986, 22, 229). Stipraus emocinio sukrėtimo, sielą ištuštinančios, ją „sutriuškinančios“ patirties leksika adekvati Buberio aprašytai *ištikties* patirčiai. Religinis tokio *susitikimo* pobūdis akcentuojamas ir ši įvyki poetiškai įreikšminančiame įžanginiame *Valandų knygos* eilėraštyje (žr. *Da neigt sich die Stunde...*; Rilke 1991, 9; lietuvišką vertimą žr.: Rilke 1996, 25).

Pirmosios rinkinio dalies atsiradimą išties ir lėmė tris savaites išsilaikiusi haliucinacinė patirtis, kurios metu poetas susitapatino su rusų vienuoliu savo celėje piešiančiu bizantiškojo tipo ikonas. Hermetiškoje vienatvėje gimstanti ypatinga lyrinio subjekto laikysena sąlygoja meno kūrinio atsiradimą<sup>8</sup>. Tai išskirtinės, ekspresyviai redukuotos dvasinės dinamikos laikysena, kuri eksteriorizuoja dialogo lauką, tad ši laikysena paruošia lyrinį subjektą intymiam pokalbiui su absoliučiu Tu. Kontempliatyvus nūgrimzdimas į Savasties gelmes<sup>9</sup>, adekvataus santykio paieškos, piešiamos ikonos transparentiškumas, meditatyvi ir virsmą manifestuojanti vienuolio kaukė dėvinčiojo sąmonė bei apreiškimo poreikis aiškina, kodėl iš pradžių Rilke norėjo savo rinkinį pavadinti *maldomis*<sup>10</sup>.

Norbertas Stapperis atkreipia dėmesį į krikščionišką maldos struktūrą ankstyviausiuose Rilke's eilėraščiuose, taip pat ir septyniolikmečio poeto meilės laiškuose Valerie von David Rhonfeld, teigdamas, jog liturginių formulių, biblinės metaforikos bei garbinimo situacijos perkėlimas iš tradicinių krikščioniškų maldų į poetinį tekstą net ir be griežtai apibrėžto teologinio potencialo sugestionuoja religinį maldos funkcionalumą, t. y. yra pačia tikriausia prasme „tikėjimo išpažinimas“, nukreiptas į supremumo atributu apdovanotą Kažką, tikintis „apdovanojimo“ (Stapper 2010, 79). Tradicinėje maldos situacijoje pats Dievas yra per maldą gautas apdovanojimas, ši forma perkelta ir į Rilke's *Valandų knygą*, tačiau Aukščiausia vertybė Dievas išvaduojamas iš ligtolinių krikščioniškųjų konotacijų ir kuriamas kaip poetinis konstruktas<sup>11</sup>, susietas su esmine Dievo kaip demiurgo funkcija – kūrimu. Menininkas kuria, steigia naujas formas, tad ši kūryba neišvengiamai priartina jį Dievui. Dievo sukūrimo intencijos, anot Stapperio, itin artimai susijusios su menininko *autopoiesis* prielaidomis, kurdamas Dievą poetas sukuria save (plačiau apie tai žr.: ten pat, 113–117). Savęs kaip poeto sukūrimo pastangos, kaip rodo jau ankstyviausių meilės laiškų specifika, dūžta supremumo

funkcijas perkeliant artimam mylimam subjektui – Valerie. Aukščiausia verte privalo tapti maksimalaus horizonto funkcijas turintis abstraktus garbinimo objektas – Absoliutas. Neperžengiamas atstumas kuria būtiną kreatyvinę įtampą, kurioje atsiranda vaizdas ar žodis. Kaip kreatyvinės erdvės atsiradimą sąlygoja Rusijos patirtis, demonstruoja jau Rilke's laišakai: „Jaučiu, kad rusiški daiktai suteikia vaizdus ir pavadinimus mano asmeninei nuojautai ir įsitikinimams, ir kad su jais – kai tik aš juos esmiškai suvoksiu – apibūdinsiu viską, kas mano kūryboje siekia įgauti aiškia garsinę formą“ (1899 m. birželio 9 dienos laiškas Jelenai Voroninai; žr. Assadowski 1986, 97); arba: „Ką aš iki šiol [t. y. iki Rusijos patirties – J. N.] mačiau, tebuvo miniatiūrinis šalies, upės, pasaulio paveikslas. Tačiau dabar jaučiuosi taip, tarsi būčiau stebėjęs pasaulio sukūrimą. Čia visi daiktai įgauna Dievo-Tėvo vertę“ (1904 m. laiškas Aleksejui Suvorinui, žr.: ten pat, 338).

*Valandų knygoje* lyrinis subjektas raiškiai atsiriboja nuo tradicinės krikščioniškosios maldos intencijos „nuolankiai prašyti atleidimo“ ar „maldauti“. Viename iš eilėraščių sakoma: *Nirgends will ich gebogen bleiben, / denn dort bin ich gelogen, wo ich gebogen bin* (Rilke 1991, 16; „Niekad nenorėčiau lankstytis, / tada meluoju, kada lenkiuosi“ – čia ir kitur pažodinis vertimas – J. N.). *Malda* rinkinio dalyje „Apie vienuolišką gyvenimą“ reiškia kuriančios asmenybės steigiamą lygiavertį, kitur konkurencinį ar net blasfemišką santykį su Aukščiausia Būtimi. Ji nusakoma, viena vertus, kaip paradoksali galios ir švelnumo sąsaja, kurią Rilke aptinka religinėje rusų valstiečio laikysenoje (žr. laišką Jelenai Voroninai; Assadowski 1986, 102), arba kaip šurpą kelianti abipusė (dvi-kryptė) išiktis, kaip pasikėsinimas į savipakankamą Absoliuto būtį: *Lass deine Hand am Hang der Himmel ruhn / und dulde stumm, was wir dir dunkel tun* (Rilke 1991, 24; „tegu tavo ranka rymo dangaus atšlaitėje / ir tylėdamas leiski mums tave tamsiai išikti“). Arba: *Du bist aus dem Nest gefallen, / bist ein junger Vogel mit gelben Krallen / und großen Augen und tust mir leid. / (Meine Hand ist dir zu breit.) <...> und ich fühle dein Herz und meines klopfen / und beides aus Angst* (ten pat, 22; „Tu iškritai iš lizdo, / esi Tu jaunas paukštelis geltonais nagais / ir didelėm akim ir man tavęs galia. / (Mano ranka tau per didelė) <...> ir ar jaučiu tavo ir savo širdį spurdant, / abi iš baimės“). Kitame eilėraštyje Jis vadinamas „Baiminguoju“ (*Ich bin, du Ängstlicher...*; ten pat, 20), t. y. *delsiančiu pasirodyti, išėiti iš tamsios slėpinio vienatvės*, kurioje *Dievas – paukštis savyje rymo*<sup>12</sup>. Kaip žmogaus realizavimosi, būties įprasminimo galimy-

bė glūdi ištiktyje, taip ir žmogus tampa Dievo intencionalumo realizacija meno kūrinyje, Jo troškimų objektu: *Wenn du ein Träumer bist, bin ich dein Traum. / Doch wenn du wachen willst, bin ich dein Wille* (ten pat; „Jei tu sapnuoji, aš esu tavo sapnas. / Tačiau jei nori tu išlikt budrus, esu valia tavoji“).

„Suklupimas ant kelių“ (arba *palinkimas, nusilenkimas*) kaip tuščio meldimo išraiška santykio neatvertų, nes nuolankumas paneigia dialogiškumą, kuriame būtų išgirstas kreipinys. Nusizėminimas – esminė krikščioniškosios laikysenos maldoje premisa – pakeičiama arogantišku siekiu pakilti iki dvasinio lygmens, lygiavertiško Dievui, nes tik lygiavertiškumo situacijoje įmanoma ikonografiniu transparentiškumu pasižymintio meno kūrinio steigtis. Dar daugiau, maldos situacijoje santykio subjektų (menininko ir Dievo) vertės matas yra apverčiamas: „Kada rusų valstietis štai taip lenkiasi, ar jo intencija nukreipta į išorę? Ginkdie, jis eina į bažnyčią, ir tai, kaip jis lenkiasi ir lenkiasi, pradeda jis savyje sūpuoti Dievą tarsi vaiką, kurį reiktų nuraminti. Nes jo Dievas yra tarsi mielas kūdikis lopšyje, ir galbūt jis tapo neramus dėl kažkokių priežasčių: tad jis Jį ir sūpuoja, aukštyn žemyn, aukštyn žemyn...“ (žr.: Assadowski 1986, 102–103). Ši maldos situacija įvardijama kaip ambicingas lyrinio subjekto projektas, kaip aiški intencijų, kuriomis pagrindžiama jo arogancija, formuluotė ir ilgesys be išsipildymo galimybės, todėl traktuojama kaip puikybė: *Und ist das Hoffahrt, so lass mich hoffärtig sein / für mein Gebet* (Rilke 1991, 15; „Jei tai puikybė, leisk išpuikusiam man būt, / maldoj manoj“), kuri neatsiejama nuo simbolinės Liuciferio kaukės: *Nur meine Sehnsucht ragt dir bis ans Kinn / und steht vor dir wie aller Engel größter: / ein fremder, bleicher und noch unerlöster / und hält dir seine Flügel hin* (ten pat, 25; „Tik mano ilgesys pasiekia tavo veidą / ir stovi prieš tave lyg angelų visų didžiausias: / išblyškęs, svetimas ir dar neišganytas / ištiesęs link tavęs sparnus“). Rusiško charakterio, kaip jį įsivaizduoja Rilke, kontekste puikybė (*hybris*) paradoksaliai sutampa su nuolankiu dievoieškos veržlumu ir yra būdinga išskirtiniam menininkui, kuris sukuria Dievą. 1899 m. liepos 27 dienos laiške Jelenai Voroninai sakoma, jog visame, kas rusiška, „išdidumas reiškia beveik tą patį, ką ir nuolankumas“, ir lyginamas šis vidinis rusiškos dvasios paradoksas su Michailo Lermontovo Demonu (žr.: Assadowski 1986, 102). Antrindami Kuscheliui, galime atkreipti dėmesį į paradoksalių rilkiško *hybris* pobūdį šiame rinkinyje (žr.: Kuschel 1991, 126–127). Keistą *hybris* santykį su lyrinio subjekto bejėgiškumu, kuriant Dievą, įrodo „metaforų sprogimo

technika“ (vok. *Die Technik der Metaphernexplosion*; iš ten pat, 126), panaudota šioje dalyje. Kuschelio teigimu, „[p]er kraštus besiliejantis metaforų perteklius tampa paskutinės Dievo neišsakomybės indikatoriumi“ (ten pat, 127), tad Dievo egzistavimas ne paneigiamas, o akcentuojamas lyrinio subjekto nuotolis, jo transcendentinis bevietiškumas, praradus aukščiausių vertybę.

1910 m. laiške Mimi Romanelli Rilke taip komentuoja savo maldos sampratą, kuri galėtų būti bene tiksliausias lyrinio *Valandų knygos* subjekto laikysenos apibūdinimas:

Malda – tai staiga užsiplieskusios mūsų esybės švytėjimas, begalinė kryptis be tikslo, tai žėrintis mūsų nesibaigiančio ilgesio, perskrodžiančio visatą, paralelizmas. O kaip nutolęs aš ši rytą jaučiuosi nuo šykštuolių, prieš maldą klausiančių, ar Dievas egzistuoja! Jeigu jo nėra ar net ir nebuvo – argi tai turi reikšmės. Mano maldos dėka jis bus sukurtas, nes kai ji įsisiūbuoja iki aukštybių, nuo to priklauso visa kūryba. Ir jeigu Dievas, gimstantis iš vidaus, neturi pavidalo – juo geriau. Taip jis sukuriamas iš naujo ir ateityje bus mažiau išnaudojamas. (Cit. iš: Mason 1964, 37)

Malda yra antiintelektuali, čia priešinamasi Dievo kaip sąvokos ar idėjos apibūdinimui. Civilizuoto žmogaus refleksiją keičia „primityvaus“, naivaus, nesąmoningo, iš pažiūros betikslio, spontaniško santykio raiška. Taip malda prilyginama žaidimui aikštėje, jo atlikėjais tampa disko ir ieties metikas, akrobatas, žongliruojantys ant lyno, infantės ar šokėjai... Antroje esė „Apie meną“ dalyje turtinga, metaforų prisodrinta kalba Rilke apibūdina „teisingą“ santykį su daiktais, kurį galėtume pakeisti maldos sinonimu: „ne save suvaldyti ir apriboti, siekiant tam tikrų tikslų, bet nerūpestingai save paleisti, tikint užtikrinta pergale“ privalas, anot jo, menininkas (Rilke<sup>b</sup>). Nomadiška daiktų prigimtis nesikėsina nebent į vaiko sąmonę, nes vaikas juos tarsi kamuolį „pagauna“ žaidybiniame santykiyje. Neapriboti sąvokų rėmais jie patys lengvai uzurpuoja vaiko sielą, įžengdami į ją tarsi pro triumfo arkos vartus, taip pat lengvai pradingdami tamsybėse, nes vaiko širdis stokoja baimės daiktus prarasti (ten pat). Vaiko akyse visi daiktai vienodai vertingi, intymus atsidavimas jiems sušvelnina prievartinį nomadiškumo charakterį.

Nomadiškumo kodas prilygina meno kūrinio – Daikto – atsiradimą *liturginiam žygiui*, Dievo pavidalo lipdymui iš smulkiausių mozaikos dalių „per tūkstantmečius“ (Rilke 1991, 9). Negalima sutikti su teze, jog

ankstyvojo Rilke's rinkinio lyrinis subjektas paskęsta solipsistinėje vienvatėje<sup>13</sup>, „tik sudarydamas išpūdį“, jog intymiu „Tu“ kreipiasi į Absoliučiai Kitą (plg.: Mason 1964, 10). Tada *Valandų knygoje* nieko, be abstraktaus, vidujybinio, sunkiai apčiuopiamo abstraktaus *lyrinio* jausmo, besipriešinančio objektyvumui, daiktų įforminimui materijoje, ir nebūtų galima aptikti. Dalyje „Apie vienuolišką gyvenimą“ demonstruojamas švytavimas tarp dviejų pradų, perėjimas iš antropomorfinio solipsizmo į *daikto* sritį. Solipsistinės žiūros įveika jau čia neįmanoma be dvasinės pastangos, nes vidujybės terpė, kurioje daiktai nuolat paskęsta, grįždami į rymojimo būseną, skandina, pritraukia lyrinį subjektą, tačiau šioje terpėje jis nepasilieka, nuolat atlieka daiktų ištraukimo iš transcendentijos judesį, su kuriuo ir sutapatinamas meno kūrinio gimimas. Rilke's menininkas nėra Dievo išradėjas, Dievo amatininkas primityvia prasme, jis tik leidžia tam tikra meno forma pasirodyti Dievui kaip bet kokios tikrovės pagrindui, rymančiam savyje (plg.: Kuschel 1991, 128). Be abejo, šiame nuolatiname Absoliuto, o kartu ir meno kūrinio steigties procese menininkas prilygsta taip pat ir amatininkui, *statančiam* (šiuo kontekste nuolat vartojamas žodis *bauen* – „statyti“; *J. N.*) gigantiškus kūrinius: katedras, bokštus, laivus<sup>14</sup> be „išganymo sau“, t. y. be vilties kada užbaigti kelių kartų projektą, nes juk statoma „per tūkstantmečius“. Prerafaeliška logika besiremiantis menininko-amatininko vaizdinys multiplikuojamas, nes jis begaliniame istorijos procese atsistoja į vieną eilę šalia kitų menininkų, bandančių tai, kas neišreiškiamo, įrėminti tam tikroje baigtinėje formoje. Dievas kaip „daiktas savyje“ ar „Daiktų daiktas“ tampa įformintu, baigtiniu „kažkuo“. Todėl dalyvavimas Dievo „statybose“ yra ne tik paženklintas arogancijos, bet ir yra linkęs nuolat pralaimėti, rezignuoti.

Nepaisant to, jog Absoliuto būtį norima prijaukinti, ją paversti *parankia*, ši intencija yra legitimuota, nors ir prilygsta Babelio bokšto statyboms: tokiai arogancijai Dievas „baimingai“ taria „ne“ ir sykiu leidžia save „eikvoti“ (vok. *verschwenden*, *vergeuden* – itin dažnai rinkinyje vartojamas veiksmažodis). Eikvojimas, kuris suvokiamas kaip Dievo paveiklo gavyba, prilyginamas „rėmų blizgesiui“, kuris suponuoja dviprasmybę. Viena vertus, čia akcentuojamas ikonos „bepormiškumas“, nes bizantiškojo meno kontekste Dievo veidas patalpinamas ant neįrėminto paviršiaus, pabrėžiant ontologinę ikonos įkrovą<sup>15</sup>; be to, rinkinyje akcentuojamas piešiamos ikonos bekontūriškumas: *Gemalt hätt ich dich nicht an die Wand, / an den Himmel selber von Rand zu Rand* (Rilke 1991, 21;



„Aš pieščiau tave ne ant sienos, / bet ant paties dangaus nuo krašto iki krašto“). Kita vertus, „rėmų blizgesys“ atitraukia žvilgsnį, klaidina. Kada žvilgsniu, t. y. begaliniame kultūros procese pagamintais Dievo paveikslais, pernelyg pasikliaujama, produkuojama Jokūbo prie Jaboko situacija (plg.: Pr 32, 23–33): refleksija (žvilgsnis), Dievo vardų spėjimas, ženklų reikalavimas neišvengiamai pasmerkia Egzodui, kuris nusakomas raišumo, neišgalumo metaforomis (*gelähmt*). Rilke's meditacijų kontekste tai prilygsta lyrinio subjekto išsvarymui iš Pažadėtosios žemės, tai yra iš giliosios subjektyvybės terpės, kurioje *Tu* yra atpažįstamas: *Und meine Sinne, welche schnell erlahmen* [išryškinta – *J. N.*], / *sind ohne Heimat und von dir getrennt* (Rilke 1991, 12; „ir mano jausmai, kurie staiga išsenka [,apraišta“, sustingsta, yra suparalyžiuojami, susilpnėja – *J. N.*], / lieka be tėvynės ir nuo tavęs atskirti“).

Panašią dviprasmybę steigia Dievo palyginimas su *vitražu*. Veidrodis – mozaika atspindi ne veidą, o veidus jų daugybėje. Santykis tarp menininko ir Dievo – mozaikos, kuri gali subyrėti kiekvieną akimirka, įprasmina ne ikonos kaip visybės sampratą, bet išorinį jos skaidomumą. Tokiu būdu Ikona-mozaika-veidrodis yra kartu ir slėpinio blykstelėjimas šukėje, ir deformuoja vaizdą, painioja suvokėją.

Antrajame rinkinio eilėraštyje savo santykį su Dievu kaip *Tu* lyrinis subjektas apibrėžia kaip judėjimą „augančiais ratais“ (*in wachsenden Ringen*; Rilke 1991, 9) apie objektą, stokojantį konkretumo. Šis santykis skleidžiasi virš daiktų, kuriuos būtina atrasti iš naujo (t. y. „išpildyti“): *Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen, die sich über die Dinge ziehn. / Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen, / aber versuchen will ich ihn* (ten pat; „Mano gyvenimas – tai tarsi virš daiktų augantys ratai. / Tikriausiai ir paties menkiausio aš neišpildysiu, / tačiau norėčiau pabandyti“, gal net geriau galima būtų versti „tačiau jį išbandyti (arba net (su)gundyti) norėčiau“). Čia aprašomos trys tokio santykio galimybės. Pirmoji aktualizuoja judėjimo ratu perspektyvą, išreiškiamą paukščio, skrendančio apie Dievą-bokštą, metafora. Paukštis negali bokšto nei perskrosti, nei jį „pažinti“, tik apie jį sklandyti. Tai galėtų būti suvokta kaip *Aš-Tai* santykis, kaip bandymas apibrėžti iš esmės nepažinų objektą; tada ir „išpildymo“ galimybės tampa itin ribotos, nusidriekia „per tūkstantmečius“ (*jahrtausendelang*; ten pat). Laikas čia suponuoja kultūrinę atmintį ir ateitį, kurioje šis santykis gali būti produktyvus tik utopijos perspektyvoje. Kita santykio galimybė nusakoma audros metafora: audros santykis su Bokštu yra veržlus kėsinimasis į Daikto būtį, jo šturmavimas,

bandymas bokštą sugriauti. Ši maišto situacija taip pat turi bergždumo žymę: nugriauti akmeninio bokšto audra negali. Bokšto sugriovimas galėtų ženklinti Nietzsche's refleksiją: kėsinamasi ne į paviršių – ne į akmenį, bet – iš pamatų sugriauti metafizinę savipakankamo Dievo idėją – Bokštą. Audros pastangos nuversti bokštą – taip pat bergždžios, tačiau ši perspektyva yra būtina sąlyga pereinant į trečią santykio kokybę, nusakomą *giesmės* tropu. Giesmės būtis įprasmina Dievą, perskrodžia daiktus. Tai idealaus santykio apibrėžtis, nes melodijoje nebėra skirties tarp „išorės“ ir „vidaus“, tarp daikto „paviršiaus“ ir esybinio transcendentinio „branduolio“, ji apima visa; ne griaua, bet pozityviai apima Daiktą kaip vienį. Klausimas „kas aš esu“ per santykį su bokštu turėtų būti transformuojamas į klausimą „koks subjektyviai išreikšto meno kūrinio santykis su Būtimi“: ar objektą (Dievą) apibūdinantis, kada Aš atsistoja į vieną eilę šalia kitų menininkų, bandančių apibrėžti Absoliutybę, ar naikinantis skirtumą tarp „šiapus“ ir „anapus“, kad atsirastų intymi vidujybinė žiūra, ar – Būtį perskrodžiantis, t. y. patiriantis autentišką santykį ir jį adekvačiai atspindintis<sup>16</sup>?

Jau minėjome, kad pirmoji *Valandų knygos* dalis neatsiejama nuo minčių, suformuluotų prieš tai pasirodžiusiuose kūrinuose, t. y. *Kristaus vizijų* cikle, *Toskaniškame dienoraštyje* bei esė „Apie meną“. Kita vertus, čia pastebime ir esminių transformacijų. *Kristaus vizijose* akivaizdi Nietzsche's krikščionybės kritika<sup>17</sup>. Čia Kristus vaizduojamas kaip paslaptingas nepažįstamas, žilas, asketiškas valkata, keliaujantis po pasaulį, ar net kaimo kvailys, kurio bijo ir iš kurio juokiasi vaikai. *Vizijų* Kristus sutapatinamas su Amžinuoju Žydu, kuris manifestuoja krikščioniškosios meilės doktrinos bergždumą, eucharistinę mišių paslaptį profanuoja iki nuodų metaforos, mirtį ant kryžiaus niveliuoja iki išdavystės žmonijai (plg. eil. iš *Valandų knygos*: *Sieh, Gott, es kommt ein Neuer an dir bauen*; Rilke 1991, 23; *Ich bin auf der Welt zu allein...*; ten pat, 16). Tokio Kristaus santykis su Absoliuto anapusybe – griežtai negatyvus. Reflektuojama Naujojo Testamento eilutė „Viešpatie, kodėl mane apleidai“ (plg.: Mt 27, 46; Mk 15, 34) nebeturi krikščioniškajai egzegezei būdingo laikinumo atspalvio, ji cikle galioja kaip egzistencinė totalaus apleistumo premisa, kaip Kristaus rauda prie mokytojo (Rabi Löwio) kapo (Rilke<sup>a</sup>).

*Valandų knygoje* bejėgiškas Kristaus įtūžis krikščioniškai anapusbės perspektyvai yra sušvelninamas. Kristaus nuščiuvimas, tyła, kuria pabaigiami svarbiausi ciklo eilėraščiai, ženklina, anot Stapperio, lyrinio subjekto išsivadavimą iš tradicinės teologinės leksikos, kuria disponuoja

tuometinė krikščioniškoji visuomenė, ir poeto apsisprendimą poetinės kalbos laisvei, kuri akivaizdi *Valandų knygoje* (Stapper 2010, 166–167).

Lyrinio subjekto svarstymai pastarajame rinkinyje pasižymi vidine dviprasmybe, kurioje anapusybės premisa ne išnyksta, bet Absoliuto idėjoje galioja kaip tamsusis pagrindas. Metafizinė žiūra iškyla kaip mąstymo anachronizmas, kaip seno, miegančio, žilo ar net mirštančio Dievo garbinimas. Ji atpažįstama iš metaforų, kuriose santykio objektas vaizduojamas kaip nuo žmogaus ryžtingai nusigrežianti instancija, santykis su kuria yra neįmanomas, nes taip suvokta absoliutybė atgrežia santykio beieškančiam subjektui tik „debesuotą“ ar „apniukusį“ veidą. Ši perspektyva legitimuoja negatyviosios teologijos ištarmes, kurios teigia, jog tarp Dievo ir žmogaus egzistuoja milžiniškas atstumas, o žmogaus pasaulyje veikla nuolat susilaukia Dievo neigimo.

Keliuose ankstyvuosiuose Rilke's eilėraščiuose, pavyzdžiui, *Im All-Einen* ir *Dir zur Feier*, galingas Dievo saviteigimas „aš esu“ už pasaulio ribų privalo nuščiūti kuriančio menininko akivaizdoje: *Du darfst nicht warten, bis Gott zu dir geht / und sagt: ich bin. / Ein Gott, der seine Stärke eingesteht, / hat keinen Sinn. / Da musst du wissen, dass dich Gott durchweht / seit Anbeginn, / und wenn dein Herz Ihn heimlich dir verrät, / dann schafft er drin* (žr.: Mason 1964, 29; „Tu laukti negali, kol Dievas pas tave ateis / ir tars: esu. / Dievas, demonstruojantis savo galybę, neturi jokios prasmės. / Žinoti privalai, kad Dievas perskrodžia tave / nuo pat pradžių pradžios, / ir jei širdis tavoji esant Jį išduoda, / Jis ima kurt viduj“). *Valandų knygoje* tamsusis metafizinis Dievo esmės pagrindas yra ne paneigiamas, bet išlaikomas. Eilėraštyje *Du bist so gross* (Rilke 1991, 25) formuluojama mintis, artima dialektinės teologijos ištarmoms: *Du bist so gross, dass ich schon nicht mehr bin, / wenn ich mich nur in deine Nähe stelle* („Tu didis toks, / jog manęs nelieka, / kada save šalia tavęs aš pastatau“). Per santykį su visa apimančia Dievo būtimi perspektyvistinė žmogaus štai-būtis prilygsta nebūčiai. Jeigu žmogus sutapatinamas su kibirkštimi, o Dievas – su tamsa, tai sutemos žmogų-kibirkštį nuolat praryja: *Du bist so dunkel; meine kleine Helle / an deinem Saum hat keinen Sinn* (ten pat; „Tu toks tamsus, manoji kibirkštis / jau tavo pakrašty netenka galios“).

Paradigma, siejanti Rilke's *Florencijos dienoraštį*, *Valandų knygą* bei rašinį „Apie meną“, yra begalinis lyrinio subjekto tikėjimas menu kaip aukščiausia ir šiapusybės lygmenyje tikriausiai vienintele dieviška galia, kuri materiją verčia dvasine tikrove ir steigia intymų subjekto

santykį su Būtimi. *Florencijos dienoraščio* apogėjus – utopinė ateities menininko vizija, kurioje išorinis pasaulis išstumiamas tam, kad meno dėka solipsistinėje menininko – dievo vienetvėje atsirastų vidinė kosminė erdvė:

Nieko nebebus, išskyrus Jį; nes kalnai ir medžiai, debesys ir bangu mūša visuomet tebuvo simboliai tos tikrovės, kurią Jis randa savyje. Visa Jame susipynę... Net pagrindo Jo kojoms nereikia. Jis jį suvynioja tarsi maldos kilimą. Jis nebesimeldžia. Jis esti. Ir atlikdamas judesį, Jis save sukuria iš naujo, išsviedžia į milijono pasaulių begalybę <...> Mums menas yra kelias <...> Tad aš jaučiu, jog mes esame Dievo protėviai... (Rilke 1982, 113–114)

Tai absoliutaus menininko paveikslas, artimas Nietzsche's antžmogiui. Menininkas savo ypatinga galia gali įdvasinti išorybę. Jis yra anapus gėrio ir blogio, vedamas kitų įstatymų nei tu, kuriuos pasiūlo visuomeninė ar tradicinė moralė. Jo individualizmas bei subjektyvizmas leidžia ne tik matyti pasaulį kitaip, bet ir sukurti jį iš naujo: „menas yra išskirtųjų, vienišųjų priemonė išpildyti save“ (ten pat, 27). Individualiai sukurtas menininkų Dievas nesutapatinamas nei su tradicija (*prisiminimu*), nei su visuotiniu įstatymu, nei su viršlaikine Esatimi.

Kaip dauguma to meto modernistų, eseistiniame straipsnyje „Apie meną“ Rilke reflektuoja *tampančio Dievo* idėją: „Kiti Dievu disponuoja tarsi prisiminimu. Kuriančiajam Dievas yra galutinis, esminis išsipildymas. Ir jeigu nuolankieji teigia „Jis yra“, o melancholikai jaučia – „Jis buvo“, tai menininkas kvatoja: „Jis dar tik bus“. Ir jo tikėjimas yra daugiau nei tikėjimas, nes jis pats dalyvauja šio Dievo „statybose““ (Rilke<sup>b</sup>).

Dievo tapsmo dinamiškumas neretai apibūdinamas įvaizdžiais, pasižyminčiais faline simbolika: jis vadinamas „bokštu“ (Rilke 1991, 9), „šiltomis šaknimis“ (ten pat, 11). Kaip šaltis suponuoja sustabarėjimą (ten pat, 17), taip šiluma atspindi Dievo tapsmą ir susiejama su vandenine ąsčių terpe, iš kurios vėsa gimsta. Būtis-pasaulyje, kuriai būdingas ribotumas ir šaltis, reiškia išėjimą iš šios saugios vidujybės dimensijos. Būtis-pasaulyje atitinka dienos šviesą: joje išryškėjantys daiktai turi konkrečios formos brėžius, o tamsoje dvasinių daiktų atpažinimas vyksta ne remiantis apgaunančiomis juslėmis, bet per Būtį įprasminančią begalinę vidujybės erdvę (*Ich glaube an Nächte*; ten pat, 15). Absolutas nėra anapus pasaulio, jis dalyvauja tapsmo procese. Jo dalyvavimas ypač jaučiamas perėjimo iš vienos būsenos į kitą situacijoje, kada „tylios jėgos“

(*Ich lebe grad...*; ten pat, 13; liet. vert. žr. Rilke 1996, 27) išsprogina pasaulį iš vidaus: keičia vertes, kultūrinę savimone, žmogaus mąstymą. Tai grėsminga, nuolat pasaulį ir žmones išstinkanti Būtis, kuriai būdinga prievartos kokybė: *Die stillen Kräfte prüfen ihre Breite / und sehn einander dunkel an* (Rilke 1991, 13; „Tyliosios galios bando savo jėgas, / ir žvelgia viena kitai tamsiai į akis“).

Menininkų Dievas bus kuriamas tol, kol egzistuos pasaulis. Tačiau čia gimsta ir esminė Rilke's *Valandų knygos* problema – ar meninių formų gausa padeda atrasti prasmę? Kitais žodžiais tariant, ar dvasinė tikrovė tampa adekvati meninei formai? Juk tai, kas sukurta, demonstruoja ne ką kita, o viena už kitos besislepiančias Dievo kaukes, kurios, deja, ne tiek atveria paslėpties esmę, kiek sukuria neperskrodžiamos sienos išpūdį (*denn dich verhüllen unsre frommen Hände*; ten pat, 10; „nes tave paslepia nuolankios mūsų rankos“; *Wir bauen Bilder vor dir auf wie Wände; / so dass schon tausend Mauern um dich stehn*; ten pat; „Mes statom priešais tave paveikslus, tarsi sienas; / taip, jog jau tūkstantis mūrų stovi apie tave“) – kuri neleidžia prasiveržti Kreipiniui (eil. „Du Nachbar Gott...“; ten pat, 11–12; liet. vert. žr. Rilke 1996, 31). Meditacinės strategijos ne tik nutildo išorinį pasaulio triukšmą, jos ištirpdo „sieną“ tarp lyrinio subjekto ir dialogo partnerio, tada pakanka kreipinio, kuris sieną sudaužo, kad rastųsi intymus santykis. Tačiau refleksija, Absoliuto įvardijimo pastangos tik gilina properšą; siena storėja, virsta neperšviečiamu pagrindu, ant kurio gimsta dar vienas Dievo veidas. Sienos griūtį suponuoja tik autentiškas santykis, gimstantis beatodairiško kreipinio dėka: *Nur eine schmale Wand ist zwischen uns, / durch Zufall; denn es könnte sein: / ein Rufen deines oder meines Munds - / und sie bricht ein / ganz ohne Lärm und Laut*; Rilke 1991, 11; „tiktai plonytė siena skiria mus, / atsitiktinumo dėka: / nes galėtų būti ir taip: / kvietimas iš tavo arba mano lūpų – / ir ji subyrės / visiškai be triukšmo ir garso“). Tokiu būdu prieš akis tarsi vyksta substancijų kaita: tamsus, mozaikinis stiklinis paviršius bet kada vidinės šilumos dėka (ar iš santykio gimstančio karščio pliūpsnio) gali virsti difuzine, klampia mase, kurią suponuoja dailininko priemonės, su kuria jis kuria Grožį – dažais, ir atvirkiščiai. *Valandų knygoje* galima pastebėti, jog vienuoliui, ikonų tapytojui, intuityviai priartėjus prie prasmę atveriančio meno kūrinio gamybos, drobės pagrindas nuskaidrėja, auksiniame paviršiuje ima ryškėti „veidas“, konotuojamas kaip *Tu* manifestacija (*Nichts ist mir zu klein und ich lieb es trotzdem / und mal es auf Goldgrund und groß*; ten pat, 9; „Nieko man nebėra mažo,

ir vis tiek tai man miela, / piešiu Jį didį ant auksinio pagrindo“; liet. vert. žr. Rilke 1996, 25). Veido bruožai neryškūs, abstraktūs, todėl paradoksaliai „auksinis pagrindas“ ar nušvitimas dialektiškai susiejamas su Dievo užtemimo, sutemų ar nakties metaforomis. Ši dualistinė fono (tamsaus-auksinio) ypatybė, beje, yra būdinga bizantiškojo tipo ikonoms. Rinkinio kontekste amorfiško turinio sklaida, priešingai nei konkretus *geštaltas*, visuomet įgyja pozityvią vertę.

Rinkinyje taip pat pabrėžiamas Absoliuto įforminimo sudėtingumas. Nuolat kintantis Dievo veidas paklūsta veik nesučiumpamo, „svyruojančio“ (vok. *schwankend*) tapsmo logikai, todėl sukuria neperskaitomo tinklo, „susipynusių šaknų“, apie kurių egzistavimą medžio šakos – žmonės – nė nenutuokia, išpūdį. Dievo paveikslas dinamiškai kinta, šis procesas nestabilus tarsi siūbuojantys įrenginiai po amatininko kojomis. Menininko įrankiai – itin nepaslankūs: teptukai klaidina (*was irren meine Hände in den Pinseln*; Rilke 1991, 19; „ir ko gi klaidžioja mano rankos po teptukus“); plaktukai, kaltai – itin sunkūs, įforminimas reikalauja milžiniškų pastangų ir meistriškumo: *Wir steigen in die wiegenden Gerüste, / in unsren Händen hängt der Hammer schwer*; ten pat, 25; „Mes lipam ant siūbuojančių įrenginių, / o mūsų rankose nusvyra sunkūs kūjai“).

Santykis tarp ontologinio pagrindo bei formos ir substancijos meno kūrinyje aptariamam pasitelkiant dvi vaizduojamojo meno perspektyvas: bizantiškąjį ir Renesanso meną. Rusijoje poetas atranda senuosius XIV–XVI a. šventųjų paveikslus, studijuoja Kristaus ir Madonos vaizdavimo ikonose tradicijas. Ikonografinę tapybą lyrinis *Valandų knygos* subjektas nuolat lygina su Michelangelo, Ticiano drobėmis. Tapybinių plastinių elementų kaita atspindi religinę patirtį, naikinančią ribą tarp atverties ir paslėpties. Esminę Dievo esatį ir ikoną jungiančią grandį fiktyvus vienuolis apibrėžia kaip „tamsybes“ (*Du Dunkelheit, aus der ich stamme*; ten pat, 14; „Tamsybe Tu, iš kurios aš kilęs...“; liet. vert. žr. Rilke 1996, 39) arba kaip ambivalentišką tamsos bei šviesos jungtį: *Du Dämmernde, aus der der Morgen stieg...* (Rilke 1991, 10; „Tu temstantis, iš kurio vėl ima švisti“). Tamsoje bet kokia forma, o su ja ir jos paviršinis *ribiškumas* tiesiog prapuola. Tik tamsoje „daiktai“, pavaduojantys tai, ką galima būtų apibūdinti Dievu, įgyja prasmę: *Erst wenn es dunkelt, lassen wir dich los: / Und deine kommenden Konturen dämmern. // Gott du bist gross* (ten pat, 24; „Tik kai sutemsta, mes tave paleidžiam: / ryškėjantys tavo brėžiai temsta. // Esi tu didis, Dieve“). Tamsos kodas įprasminamas per

vegetatyvinę arba per muzikinę simboliką: *Mein Gott ist dunkel und wie ein Gewebe / von hundert Wurzeln, welche schweigsam trinken* (ten pat, 10; „Mano Dievas yra tamsus / ir tarsi iš tūkstančio, tyliai geriančių šaknų supintas“). Jeigu poetas – tai melodija, sudėta iš konkrečių garsų, tai Dievas – rimas arba tamsusis intervalas tarp tonų (plg. *Ich war Gesang, und Gott, der Reim, / rauscht noch in meinem Ohr* (ten pat, 42; „Buvau giesme, o Dievas – rimas / vis tebeskamba mano ausyse“), sujungiančių garsus; tai neapčiuopiama pauzė tarp paskirų taktų, grynas intencionalumas Aš-Tu santykiyje: *Ich bin die Ruhe zwischen zweien Tönen, / die sich nur schlecht aneinander gewöhnen: / denn der Ton Tod will sich erhöhen - // Aber im dunklen Intervall versöhnen / sich beide zitternd. / und das Lied bleibt schön* (ten pat, 20; „Esu rimtis tarp tonų paskirų, kurie viens kitą tik menkai pakešti gali, / nes tonas mirdamas išaukštintas tenori būti – // tačiau tamsusis intervalas, juos, baugiai virpančius, sutaiko, / ir giesmė išlieka“).

Ikonos piešimas bizantiškoje tradicijoje prilygsta meditacijai, susietai su griežta regula bei askeze. Nors ikonoms ir yra būdinga estezė, tačiau jos suvokimas, priešingai, nei renesansiškojo meno estetiškas nukreiptumas į suvokėją, nesuteikia jam saugaus atstumo. Dėl šios priežasties Rilke's rinkinio pirmoje dalyje atskiriamas renesansiškojo meno reflektuotojas, artimas *Florencijos dienoraščio* kalbėtojai, ir tas, kuris dievobaimingai stovi priešais bizantišką ikoną. Skiriasi ne tik šių dviejų meno krypčių suvokėjų laikysenos, bet ir ortodoksinei-graikiškai bei katalikiškai-itališkai mokyklai atstovaujančių kūrėjų savivoka.

Meno recepcija suvokėją įkurdina tokioje pozicijoje, kurioje patiriama daug malonių išpūdžių. Tiek ikonos, tiek bet kurio kito meno kūrinio recepcijai yra būdinga tai, kad tarp jų ir suvokėjo gimsta tarpinė erdvė, „galimas pasaulis“, į kurią talpinamas meno kūrinį reflektuojantis subjektas. *Florencijos dienoraštyje* lyrinis samprotautojas kalba apie dvikryptį santykį: „Pirmą akimirką tarp abiejų [meno kūrinio ir suvokėjo – *J. N.*] atsiranda ryšys, tylus dialogas sunaikina tarp jų atsiradusį tiltą, o susitaikymo ieškantis tylėjimas pastato jį iš naujo. Susvetimėjimas staiga virsta džiaugsmingos ir iškilmingos meilės jausmu, o šviesaus suvokimo akimirkas ir vėl pakeičia baugus svetimumo jausmas“ (Rilke 1984, 23). Tačiau bizantiško tipo ikoną patiriantis Aš „galimo pasaulio“ terpėje tampa totaliai nesaugus, jis praranda identifikacijos galią, nes ikonos veido piešimo technika sudaro galimybes šventojo „veidui“ ištikti suvokėją bet kuriame ikonos stebėjimo taške: jis visuomet žvelgia žiūrinčiam į

akis. Vertintoju čia tampa nebe stebėtojas, bet ikona, kuri suvokėjo vietą priešais ją įvertina kaip *Tu*. Esė „Rusiškas menas“ reflektuoja ikonos transparentiškumą, jos žvilgsnį prilygindamas Kreipiniui, kuris į šipulius sudaužo ligtolinę neautentišką subjekto laikyseną kasdienybėje, nes Dievo ar šventojo veidas rusiškoje ikonoje atveria tuštumą, begalinę Niekio erdvę, išryškėjančią auksiniame arba sidabriniam fone. Taip baugi ikonos centro gylybė transparentiškai įženklina prievartinio, iracionalaus santykio momentą, kurį sušvelninti gali tik ypatinga menininko laikysena, vizionieriškomis formomis užpildanti tuščią ikonos ovalą (Rilke<sup>o</sup>). Ši laikysena neatsiejama, kaip jau minėjome, nuo besimeldžiančio, nuolankiai išdidaus rusų valstiečio religinės savivokos, kurią Rilke straipsnyje vadina prieš-giotto'iniu meno ir pasaulio suvokimu.

Vienuolio kaukė dėvintis lyrinis *Valandų knygos* subjektas Renesanso meną suvokia kaip aukščiausią tašką kultūros istorijoje, kaip meną, kurio atlikėjai iki galo suvokia savo paskirtį, apima daiktą ir su aistringu įkarščiu, prilyginamu „neapykantai iš meilės“ (Rilke 1991, 27), siekia realizuoti Dievo paveikslą. Renesanso menininkų gyvenimas paženklintas tragiškuoju suvokimu, kad Neišsakomybės pavaizduoti neįmanoma. Tačiau meno kūrinys tik tada tampa forma, kai ši tragiškoji nuojauta yra „pamirštama“ (ten pat). Tada, nepaisant to žmogiškojo turinio, kurio prisotintos Renesanso madonos (plg. *so menschlich sie Madonnen planen*; ten pat, 10; „taip žmogiškai jie įsivaizduoja madonas“), jame ima švytuoti tamsusis pagrindas, drobėje realizuotas dieviškumas, atpažįstamas per tamsios paslapties, nuščiuavimo ir nėštumo metaforas (*So hat man sie gemalt...*; ten pat, 29). Eilėraštyje „Ich habe viele Brüder in Sutanen...“ (ten pat, 10) išreiškiamas tikėjimas, jog tarp bizantiškojo ir renesansiškojo meno egzistuoja pereinamasis ryšys, kad forma (Renesanso drobės) ir pro-forma (tamsusis ikonų pagrindas) susiję „broliškais saitais“, tačiau tik didieji menininkai (ticianai) gali šį santykį įkūnyti. Propaguojama priešybių jungtis turėtų „išganyti“ pasaulį.

Meno kūrinio „sau ir savyje“ bei meno kūrinio kaip formos priešprieša, pasitelkus nėštumo, vaisiaus, gimdymo, nuotakos simboliką, aktualizuojama eilėraščiuose, kurių metaforika pagrįsta scenomis iš Mergeles Marijos gyvenimo. Šis ciklas pirmoje rinkinio dalyje tik iš pažiūros atkartoja svarbiausius įvykius iš Dievo Motinos gyvenimo: angelo pasirodymą ir Geros Naujienos paskelbimą, Marijos nėštumą bei gimdymą. Menamas dogmatinės krikščioniškosios teologijos kodas čia sudūžta, nes lyrinis subjektas paneigia Kristaus istoriją kaip Išganyto ir kūrėjo



savirealizacijos faktą: *Wehe, sie gebar noch nicht den Größten* (ten pat, 29; „Aiman, ji nepagimdė dar Didžiausio“), tik Marijos nėštumui suteikdamas utopinės funkcijos, „principo viltis“ konotaciją, o Išgelbėtojo gimdymo faktą nukeldamas į neapibrėžtą ateitį panašiai, kaip antžmogio atėjimą ditirambiškai pranašauja Nietzsche. *Valandų knygoje* neabejojama Išganymo faktu, tačiau čia kalbama apie „Naujajį“, „Didįjį“ (Dievą), nuo kurio turės prasidėti absoliučiai naujas istorijos tarpsnis, keičiantis Dievo savivoką ir jo santykį su pasauliu.

Simboliškai Marijos vaizdiniu pratęsiama diskusija apie meno formos gimimą iš autentiško susitikimo situacijos. Eilėraščiai „Da ward auch die zur Frucht erweckte...“ ir „Aber als hätte die Last...“ atspindi pozityvią ir negatyvią tokio „susitikimo“, kurio metu gimsta absoliučiai naujas kūrinys, pusė, mat menas, kaip naujas, imitacijai besipriešinantis kūrinys, pastato menininką priešais Dievą lygiaverčių pozicijų statusu. Pirmajame eilėraštyje aktualizuojamas taip mėgstamas pirmoje rinkinio dalyje nuotakos vaizdinys. Jau įžanginiame eilėraštyje, fiksuojančiame prabudimo, virsmo ir galią steigti formas, būsenas, aptinkame brandaus, susitikimui pasiruošusio santykio metaforą: *Nichts war noch vollendet, eh ich es erschaut, / ein jedes Werden stand still. / Meine Blicke sind reif, und wie eine Braut / kommt jedem das Ding, das er will* (ten pat, 9; „Dar niekas nebuvo išbaigta, kai aš tai išvelgiau, / kiekvienas tapsmas sustojo. / Mano žvilgsnis tapo brandus ir tarsi nuotaka / kiekvienam ateina koks tik nori daiktas“; liet. vert. žr. Rilke 1996, 25). Kuschelio teigimu, „menas tokiu būdu yra lyginamas su gimdymo įvykiu, gimimo procesu, yra siejamas su motinystės paslaptimi“ (Kuschel 1991, 122). Perkeltas iš absoliutaus nesuinteresuotumo srities, menas prilyginamas *Malteje* aptartos „nenuosavybinės meilės“ (vok. *besitzlose Liebe*) fenomenui, kuris *Valandų knygoje* akcentuojamas per paradoksalią nekaltumo ir motinystės sąsają. Marija, talpinanti savyje ir mergelės, ir motinos definicijas, yra susiejama su meno kaip *nekalto prasidėjimo* samprata.

Nuotakos – mergelės vaizdinys atspindi formos gimimą iš jai pasiruošusio kūrėjo steigiamo santykio gelmės: lyrinis subjektas renkasi įvaizdį, kuris tinkamiausiai apibūdina santykiui pasiruošusio, ištikto menininko būseną: jis subrendęs ir virpulingai atsidaęs Kreipiniui, tarsi išgąsdinta nuotaka (*die schüchterne und schönerschreckte, / die heimgesuchte Magd*; Rilke 1991, 28; „kukli ir meiliai palytėta [pažodžiui: „išgąsdinta“ – *J. N.*], / ištikta tarnaitė“), išgirdusi Angelo balsą. Tai, kas anksčiau buvo taip lengvabūdiškai išblaškyta, surenkama ir koncentruojama

Savasties centre – „iščiose“, kurios užduotis – „gimdyti“: *und die einst mädchenhaft Zerstreute / war so versenkt in ihrem Schooß / und so erfüllt von jenem Einen / und so für Tausende genug, / dass alles schien, sie zu bescheinen, / die wie ein Weinberg war und trug* (ten pat, 28; „ir kažkada taip mergaitiškai išsiblaškiusi / ji taip nugrimzdo į iščias savąsias / ir taip pripildyta to vienintelio / ir taip atsiduodanti tūkstančiams, / jog visa tai suteikė švytėjimo tai, kuri buvo vaisių nešantis vynuogienojas“). Vargu ar įmanoma ilgai išverti dvikrypčio davimo-gavimo santykio pulsavimo esatyje. Ji grėsminga, prilyginama iščių pilnėjimui (sunkėjimui), o gimtis suponuoja „kolonų“, „arkų“ – senųjų kultūrinių formų – griūtį. Rilke’s poezijoje formos steigimas išreiškiamas madonų nuovargio, nusivylimo, „vaisiaus nebrandumo“ metaforomis. Kuschelis lygina šią tekstinę užuominą su Boticellio, Fra Angelico Madonų paveikslais, kurie, anot jo, inspiravo Rilke’s Mergelės Marijos vaizdinį ankstyvuosiuose tekstuose: „visomis šiomis mergaitiškoms moterimis, iš kurių prislėgtos gestikuliacijos ir pavargusių veidų pulsuoja nusivylimas dėl niekad nepatirtos brandos, tarsi jos būtų niekuomet netapusios vaisiumi, bet visada išlikusios žydėjimu <...> Rilke apmeta menininko savivokos šifrą: ir menininkas privalo gimdyti žodį, ir jį gimdydamas, jis prilygsta motinai, ja iš tikro niekada ir negalėdamas tapti“ (Kuschel 1991, 123).

Tiek įžanginiame eilėraštyje „Da neigt sich die Stunde...“, tiek eilėse Marijai lyrinis *Aš* akcentuoja Būties sau ir savyje ir būties formoje atskirybę (plg. *ich <...> mal es auf Goldgrund und groß, / und halte es hoch, und ich weiß nicht wem / löst es die Seele los*; Rilke 1991, 9; „piešiu jį didį ant auksinio pagrindo / ir laikau aukštai iškelęs, tačiau nežinau, kam / išlaisvina jis sielą“; plg. su liet. vert. Rilke 1996, 25). Apofatinė susitikimo aktualybė įreikšminama Dievo užtemimo vaizdiniu: nuo Kūrėjo nusigręžusių, vienas į kitą tamsiai žvelgiančių, į nedisponuojamą Savastį *nugrimztančių* angelų („tamsiųjų galių“) metafora: *Und die Engel, die nicht trösten, / stehen fremd und furchtbar um sie her* (Rilke 1991, 29; „ir angelai, kurie niekad neguodžia, / stovi aplink ją svetimi ir kelia šurpą“; plg. *Mir aber ist, so oft ich von dir dichte, / dass sie [Engel] mit abgewendetem Gesichte / von deines Mantels Falten sich entfernen* ten pat, 26; „kiek tave aš besistengčiau nusakyti eilėmis [arba: kokį koncentratą iš tavęs aš bedaryčiau – *J. N.*], man vis atrodo, / kad jie [angelai] nusigręžiančiais veidais / nutolsta nuo tavo apsiausto klosčių“). Šis žvelgimas „anapus“ žmogiškosios būties, kaip slėpinys ir tragiškoji kūrėjo lemtis, kelia šurpą ir skatina Išganymo poreikį. Susitikimui adekvatus įformini-

mas turėtų prilygti įdaiktinimui (vok. *Verdinglichung*) ir „sutirštinimui“ (kitai – poezijai, vok. *Dichtung*). Iš pirmo žvilgsnio autentiško atspindėjimo menine forma viltis švytuoja jame tik tol, kol kūrinys brandinamas hermetiškoje savasties „celėje“, tapęs forma, jis nuolat pralaimi. Tačiau ir nuolatinis formos pralaimėjimas pro-formos atžvilgiu čia traktuojamas pozityviai – ne kaip pastangų bergždumas ir rezignacija, o kaip kreatyvinė erdvė, kurioje *Principas Viltis* niekada neišnyksta.

#### NUORODOS

<sup>1</sup> Taip pat ir studijų, analizuojančių religinio santykio sklaidą poezijos rinkinyje, pozicijos nesutampa. Iš tokių skirtingų, vienas kitam prieštaraujančių darbų galėtume išskirti: Sascha Löwenstein, *Rainer Maria Rilkes Stunden-Buch. Theologie und Ästhetik*, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 2005; Günther Schiwy, *Rilke und die Religion*, Frankfurt am Main / Leipzig: Insel Verlag, 2006; Norbert Stapper, *Rainer Maria Rilkes Christus-Visionen. Poetische Bedeutungen und christopoetische Perspektiven*, Ostfildern: Mathias-Grünewald-Verlag, 2010.

<sup>2</sup> Tačiau ir literatūros teologija, ypač Tiubingeno mokykla, pastebi paradoksą, vidujai prieštaringą Rilke's požiūrį į krikščionybę ir religiją. Karlo Josepho Kuschelio žodžiais teigiant: „Nė vienas XX a. rašytojas nebuvo krikščionybei toks artimas ir toks tolimas sykiu <...> Nė vienas taip sarkastiškai ir su tokiu kartėliu neatsiribojo nuo Kristaus ir Bažnyčios ir sykiu savo kūryboje taip ekstensyviai neabsorbavo Bažnyčios pasaulio ir Kristaus vaizdinio, nei vienas nebuvo nuo religijos taip nutolęs ir taip nuo jos priklausomas, kaip jis“ (Kuschel 1991, 97). Rilke's poetinių reikšmių „kaleidoskopinis variantiškumas“ (Stapper 2010, 23) tampa esmine ir itin solidžios apimties Stapperio studijos prielaida. Čia teologas kritikuoja Schiwy, kuris, anot jo, sutapatina lyrinį „Aš“ su Rilke's asmeniu, ir pastarojo eilėraščius paverčia išpažintinio tipo teologiniu (o ne teopoetiniu) konstruktu. Ši pozicija leidžia, pasak Stapperio, Schiwy kalbėti apie Rilke kaip „religinį poeta“ ar net „teologa“, mokantį religinių tiesų. Taip prasilenkiama su lyriniame Rilke's tekste vyraujančiu modernistiniu polifoniškumu, kuriam absoliučiai nebūdingas teologinis normatyvumas ar kažkokia visuotinai priimta teologinė prasmė. Rilke pats konstruoja religinių įvaizdžių reikšmes, tuo teopoetinis interesas ir skiriasi nuo teologinės perspektyvos (Stapper 2010, 22–26).

<sup>3</sup> Iš tokių pozicijų išskirtume kategoriškesnes Egono Masono bei Heinricho Imhofo koncepcijas, žr.: Egon Mason, *Rainer Maria Rilke. Sein Leben und sein Werk*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, 1964; Heinrich Imhof, *Rilkes "Gott". R. M. Rilkes Gottesbild als Spiegelung des Unbewussten*, Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag, 1983.

<sup>4</sup> Eilėraščio turinį aiškinti ne pačiu poetinėje plotmėje kuriamu asociacijų tinklu, o vėliau datuojamų laiškų bei dienoraščių fragmentais, kaip tai daro Masonas, mano nuomone, yra ne visai tikslu. Remiantis hermeneutiniu požiūriu, kurį taip pat suponuoja teopoetinė perspektyva, galima būtų sieti *Valandų knygos* pirmąją dalį nebent su ankstyviausiuoju Rilke's kūrybos laikotarpiu, kuriam Stapperis priskiria jaunojo poeto laiškus Valerie von David Rhonfeld, neišspausdintą eilėraščių ciklą *Kristaus Vizijos (Christus Visionen)* bei pačius ankstyviausius Rilke's poezijos rinkinius iki *Tau pašlovinti (Dir zur Feier)*, taip pat ir su kitais ankstyvojo periodo kūriniais: *Pasakojimai apie gerąjį Dievą (Geschichten*

vom lieben Gott), *Florencijos dienoraštis (Das Florenzer Tagebuch)*, *Sakmė apie korneto Kristupo Rilke's meilę ir mirtį (Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke)*, bei su tam tikrais eseistiniais rašiniais, kurie buvo inspiruoti Rusijos patirties: „Apie meną“ („Über Kunst“) ir „Rusiški daiktai“ („Russische Dinge“). Tačiau ir to paties periodo rašinių lyginimas su *Valandų knygos* poetiniu pasauliu turėtų būti itin rezervuotas, nes, anot Assadowskio, šio rinkinio „Dievas“ daug prieštaringesnis ir komplikuočiau, nei apie jį kalbama dienoraščiuose, laiškuose, straipsniuose apie rusišką meną bei jau minėtuose kūrinuose (žr.: Assadowski 1986, 30).

<sup>5</sup> Kita vertus, straipsnio autorės nuomonė nesutampa su Imhofo pozicija, kuri, suformuluota jau įžangoje, teigia, esą Rilke's laikysena rinkinyje a-krikščioniška ir iš esmės anti-metafiziška, o *Dievas* tik simboliškai žymi psichinės introversijos kelio tikslą – vidinės kosminės erdvės išsiplėtimą (žr.: Imhof 1983, 11).

<sup>6</sup> 1899 m. birželio 17 d. laiške Friedai von Bülow poetas sako: „Aš jaučiu, kad mano kelionė į Rusiją yra ypatingas pavasario Florencijoje pratęsimas“ (žr.: Assadowski 1986, 24).

<sup>7</sup> Plačiau apie tai žr. įžanginiame Assadowskio straipsnyje (Assadowski 1986, 13–15).

<sup>8</sup> Šio rinkinio lyrinis subjektas metaforiškai pavadinamas „Sandoros skrynios šokėju“, kuris eseistiniame rašinyje „Apie meną“ susiejamas su solipsistinės vienvės „celėje“ gimstančiu meno kūriniumi: „Tad štai kas yra menininkas: šokėjas, kurio judesiai sudžūta jį varžančioje celėje. Dėl itin siauros erdvės neišsipildęs žingsnis ir rankų polėkis išsiveržia iš jo lūpų, arba jis privalo neikūnytas savo kūno linijas išdraskyti ant sienos kraujuojančiais pirštais“ (Rilke<sup>b</sup>).

<sup>9</sup> Pirmame variante buvo eilėraštis, kuriuo rinkinio lyrinis *Aš* – rusų vienuolis – taip pristato savo regulą metropolitui: „žvelgiu į tolį (*ins Land*), klausausi (*lausche*), meldžiuosi, skaitau, ir kartais piešiu Mykolą ar Švenčiausiąjį“ (Assadowski 1986, 27).

<sup>10</sup> Anot Karlo Josepho Kuschelio, Rilke čia imituoja tradicinę prancūziško brevijoriaus, skirto pasauliečiams ir gausiai iliustruoto miniatiūromis, formą, vadinamąją *Livres d'heures* (Kuschel 1991, 119). Čia pat Kuschelis atkreipia dėmesį ir į maldos specifikos kaitą įvairiuose jo rinkiniuose. Jo teigimu, *Valandų knyga* išsiskiria iš visų rinkinių tuo, jog joje malda yra orientuota į absoliutų *Kažką*, esantį priešais. Kreipiniui „Tu“ šis *priešais* yra individualizuojamas, tačiau taip, jog asmens, kaip individualizuotos būtybės, nėra, jis paskendęs, Arvydo Šliogerio žodžiais tariant, Didžiojo Anonimo tamsybėse (Šliogeris 1988, 78). O vėlesniuose rinkiniuose, pvz., *Naujieji eilėraščiai* ar *Vaidų knyga*, kreipiamasi ne į „Dievą“, o į „tyliąją naktį“. Čia malda stokoja transcendentinės instancijos, kaip akivaizdu *Valandų knygoje*: „Čia ne apeliuojama į Dievo valią, bet į žmogaus santykį su daiktų pasauliu“ (Kuschel 1991, 141). Taip malda tampa santykio su daiktais akto apibūdinimu. O naktis tampa atsiveriančios vidujybinės perspektyvos metafora: „kaip ir bet kuriam tradiciniam maldininkui, taip ir Rilkei svarbus čia giliųjų žmogaus gyvenimo dimensijų atsivėrimas“ maldos aktu (ten pat, 142). Toliau teigiama: „Kartu ši malda stokoja *Priešais*, į kurį kreipiamasi, ji tik apibūdina santykio struktūras šiame vieninteliame pasaulyje“ (ten pat). Panašiai ir *Maltėje* kalbama apie „teisingą“ subjekto santykį su daiktais. Beje, *Maltėje* dar galima atpažinti tradicinę maldos formą, traktuojant ją kaip „maldavimą“, „skundą“, nukreiptą Dievo link, nuo tokios maldos sampratos Rilke's lyrinis subjektas siekia išsivaduoti. O štai jau ir *Duino elegijose*, ir *Sonetuose Orfejui* „malda“ virtusi tuo, ką Šliogeris įvardija „grynuoju santykiu“ (Šliogeris 1988, 83), t. y. meilės kryptimi be maldos objekto. Didžiojo *Priešais* „maldavimas“ (*Werbung*) virsta kita mal-

dos forma, t. y. daiktų šlovinimu (*Rühmen*).

<sup>11</sup> Nors žodis „Dievas“ ir išsivaduoja Rilke's poezijoje nuo tuometinio tradicinio krikščioniško modelio, bet būtent per tai, anot Kuschelio, ir tampa esmiškai krikščioniškas, teopoetiniame lygmenyje eksteriorizuojantis pamatines Absoliuto kaip nepažinios Kitybės vertes (Kuschel 1991, 119). *Florencijos dienoraštyje* vidinė šių Dievo kokybių kaita apibūdinama *Dievo mirties* metaforomis. Čia sakoma, „kol toks Dievas [perduotas tėvų – J. N.] yra gyvas, visi mes esame vaikai ir nesubrendę. Tokiam Dievui reikia leisti numirti. Nes mes patys norime tapti tėvais“ (Rilke 1982, 40). Kitur teigiama, kad „[k]iekvienas ateinam apsilvilkęs gedulo rūbais nuo mirštančio savo vaikystės Dievo patalo; tačiau vos tik pasitraukiame šventiškai nusiteikę ir kupini vilties, mumyse įvyksta Dievo prisikėlimas“ (ten pat, 41).

<sup>12</sup> Išeidamas iš analitinės Jungo pozicijos, traktuojančios archetipinius tėvo autoriteto vaizdinius poezijoje kaip *animus* variantus, Imhofas, pavyzdžiui, teigia, jog menamos Dievo kokybės *Valandų knygoje* tėra jausminės lyrinio subjekto projekcijos, t. y. jeigu Dievas yra vadinamas „baiminguoju“, tai tereiškia, jog baimė yra projektuojama į *Priešais*, kuris suponuoja to paties Aš vidinę kovą, pasipriešinimą. Tokiu būdu paneigiamas teopoetinis santykio dvikryptiškumas ir steigiamas neįvykstančio arba kitaip vienpusiško santykio kokybė (išsamiau apie tai žr.: Imhof 1983, 26–27).

<sup>13</sup> Rilke pabrėžia, jog ikonų piešimas pirmoje *Valandų knygos* dalyje – tai savo paties eksteriorizacija meno kūrinii, savo vidinės tikrovės transparencija. Kaip religinis lygmuo jis išryškėja tik vakarietiškos krikščioniškos premisos akiratyje ir kyla iš to paties šaltinio, iš kurio formuojama visa Vakarų Europos teologinė Savasties (arba patybės; vok. *Selbst*) idėja, kurią itin kritikuoja dialogo filosofijos atstovai Martinas Buberis ir Franzas Rosenzweigas, pasigendantys poetinėje modernybės raiškoje absoliutaus Visiškai Kito nuotolio, neperžengiamo atstumo. Tai tikėjimas, kad žmogus yra sukurtas „pagal Dievo paveikslą“, o įžengęs į autentišką santykį su grynąja Būtimi savo vidujybės gelmėse, kuriose iškyla tas analogiškas Dievo „paveikslas“, subjektas gali atpažinti savo tikrąjį, t. y. „dieviškąjį“ pavidalą. Iš žydiškosios teologinės dialogo filosofijos pusės žiūrint, ši perspektyva jokio religinio santykio nesuponuoja, o yra iliuzijos, svaigulio, romantinio nugrimzdimo savin produktas. Tačiau kaip tada paaiškinti priešingą (įdaiktinimo) procesą Rilke's poezijoje? Vidujybės transparencijoje „daiktai“ kaip stovintys-priešais išryškėja, svaigulys daiktus paslėptų tarsi-būties lygmenyje (apie tai kalba ir Šliogeris (Šliogeris 1988, 51), tačiau jau kitą akimirką teigiantis, kad *Valandų knygoje* „dievas niekaip neleidžia paversti savęs individualiu daiktu, įformintu substanciniu būties fenomenu“, nes visą Absoliuto kaip „Daiktų daikto“ suvokimą redukuoja į du Rilke's apibūdinimus – tamsybės ir šaknys, kuriuos *tradiciškai* suvokia kaip nebūtį apibūdinančius ekvivalentus (ten pat, 76–77; 81). Iš tamsos kyla įvairūs daiktiški vaizdiniai. Tai nenaikina Dievo neapibrėžtumo, tačiau nesuvokiamumas gimsta ne iš neiginio dvasios („Jis nėra nei daiktas, nei asmuo, nei substancija, nei apskritai koks nors konkretus individas <...>. Dievas yra neapibrėžtumo, vadinasi, ir bedaiktiškumo, beformiškumo, antisubstancionalumo pradas. Toks dievas niekaip neleidžia savęs paversti individualiu daiktu, įformintu substanciniu būties fenomenu“; ten pat, 77). Jis gimsta iš visų tų apibūdinimų teisingumo: medis, senis, jaunuolis, šaknys, katedra, akmuo, vaisius – tai ir substancijos, ir daikto, ir individo apibūdinimai, šalia anonimiškumo egzistuoja ir subjektyvumo paklaida, Dievo kaip Tu lygmuo. Visa sudaro nedalomą visumą, kuri demonstruoja, jog Rilke sąmoningai suvokia, kad teorinė žiūra neįmanoma be, Šliogerio žodžiais tariant, „doksinės“ žiūros. Šliogeris, straipsnio

autorės nuomone, daro tą pačią klaidą kaip ir Masonas, kuris kreipiniui nesuteikia „stovėsenos-priešais“ prasmės. Jam „Tu“ – tai metafora, kuri išreiškia solipsistinių pašnekesių su savimi pačiu, ji tik leidžia, anot Masono, individualizuoti tai, ką Rilke tik metaforiškai vadina žodžiu „Dievas“, t. y. savo paties suabsoliutintą subjektyvumą, kurią Masonas, neleistinai operuodamas romantinėmis definicijomis, pavadina „Anti-Pats“ (plačiau apie tai žr.: Mason, 1964, 8–9, 36–37, 43).

<sup>14</sup> Visi šie statiniai rinkinyje metaforizuoja Dievą kaip *kas*, visi jie konotuojami kaip *Daiktas*.

<sup>15</sup> Esė „Rusų menas“ būtinė ikonos prigimtis sustiprinama tokiu vaizdiniu: veidas patalpinaamas į erdvę, kurią švytėjimas įrėmina ją išlydydamas iki tauraus aukso substancijos (*Innerhalb der goldenen Kruste* – „auksinės plutos vidury“; Rilke). Tuščios erdvės virtimas brangiuoju metalu meno kūrinio gimimui suteikia alcheminės transmutacijos konotaciją.

<sup>16</sup> *Florencijos dienoraštyje* Rilke rašo panašiai, bet kiek kitaip: „Nuolat pakaitomis keičiasi trys kartos. Viena Dievą atranda, antroji pastato apie jį bokštą ir taip jį jame uždaro, o trečioji nuskursta bei traukia akmenį po akmens iš Dievo statybų, kad iš bėdos galėtų pasistatyti vargingus trobesius. O tada ir vėl ateina tokia, kuri privalo ieškoti Dievo“ (Rilke 1982, 24). Dievo atradimą simboliškai ženklina statinį perskrodžianti giesmė, sakalo perspektyva įteisina bokšto statybą, o jo griūtis – audros sinonimas. Vis dėlto eilėraščio poetinis arsenalas sutirština semantines jo galimybes iki veik neperregimo koncentrato, turinčio daug daugiau recepcijos galimybių nei *Florencijos dienoraščio* metaforų tiesmukumas.

<sup>17</sup> Plačiau apie tai žr.: Kuschel 1991, 109–114. Anot Kuschelio, lyrinis ciklo subjektas priešinasi ne tiek bažnyčios ar krikščioniškosios tradicijos sampratai, kiek tuo metu vyraujančiai, iš tradicijos paveldėtai Kristaus kaip Dievo sampratai, paneigiant jo žmogiškumą (Kuschel 1991, 105). Tačiau išsamiausiai apie Kristaus vizijas iš teopoetinės perspektyvos kalbama Stapperio studijoje.

## LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

Assadowski 1986: Konstantin Assadowski (hrsg.), *Rilke und Russland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte*, Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.

Biblija 2005: *Biblija, arba Šventasis Raštas. Ekumeninis leidimas*, Vilnius: Lietuvos Biblijos draugija.

Freedmann 2001: Ralph Freedmann, *Rainer Maria Rilke. Der junge Dichter*, Frankfurt am Main / Leipzig: Insel Verlag.

Imhof 1983: Heinrich Imhof, *Rilkes "Gott". R. M. Rilkes Gottesbild als Spiegelung des Unbewussten*, Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag.

Kuschel 1991: Karl Joseph Kuschel, „Rainer Maria Rilke und die Metamorphosen des Religiösen“, Idem, *Vielleicht hält Gott sich einige Dichter: literarisch-theologische Porträts*, Mainz: M. Grünewald Verlag, p. 97–163.

Löwenstein 2005: Sascha Löwenstein, *Rainer Maria Rilkes Stunden-Buch. Theologie und Ästhetik*, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag.

Mason 1964: Egon Mason, *Rainer Maria Rilke. Sein Leben und sein Werk*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlag.

Rilke 1982: Rainer Maria Rilke, *Das Florenzer Tagebuch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Rilke 1991: Rainer Maria Rilke, *Stundenbuch*, Frankfurt am Main: Insel Verlag.

- Rilke 1996: Rainer Maria Rilke, *Poezija*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
- Rilke<sup>a</sup>: Rainer Maria Rilke, „Judenfriedhof“, <<http://www.rilke.de/gedichte/judenfriedhof.htm>>.
- Rilke<sup>b</sup>: Rainer Maria Rilke, „Über Kunst“, <<http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=4774&kapitel=6&cHash=1c8bbd0992chap005>>.
- Rilke<sup>c</sup>: Rainer Maria Rilke, „Russische Kunst“, <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/818/11>>.
- Schiwy 2006: Günther Schiwy, *Rilke und die Religion*, Frankfurt am Main / Leipzig: Insel Verlag.
- Stapper 2010: Norbert Stapper, *Rainer Maria Rilkes Christus-Visionen. Poetische Bedeutungen und christopoetische Perspektiven*, Ostfildern: Mathias-Grünewald-Verlag.
- Šliogeris 1988: Arvydas Šliogeris, *Daiktas ir menas. Du meno kūrinio ontologijos etuidai*, Vilnius: Mintis, p. 9–96.

## **DIE GEBURT DES KUNSTWERKES AUS DEM “RUSSISCHEN GEISTE”. DER ERSTE TEIL VON RAINER MARIA RILKES *STUNDENBUCH* “VON MÖNCHISCHEM LEBEN”: ZWISCHEN EINER FORM UND UR-FORM**

*Julđita Nagliuvienė*

Zusammenfassung

Das *Stundenbuch* von Rainer Maria Rilke gewinnt besonderes Interesse bei den Forschern, die die religiöse Problematik im Frühwerk des Dichters nachweisen wollen. Im Hinblick auf diese Forschung bemüht man sich in gegebenem Aufsatz, mittels des theopoetischen Diskurses und der dialogphilosophischen Ansichten von Martin Buber, den Blick auf den kurzen Moment der Entstehung eines poetischen Werkes in dem ersten Teil der Sammlung zu richten. Hier kommt häufig die *autopoietische* Reflexion zum Ausdruck, deren Ziel es ist, das Werk als Ding in einer konkreten Form von Urform zu befreien, aber eben so, dass der transzendente Kern nicht verlorenggeht, sondern als dunkler Hintergrund im Kunstwerk anwesend bleibt. Das hermeneutische Interesse bezieht sich auch auf die früheren Sammlungen des Dichters sowie auf seine Briefe und essayistischen Schriften der sogenannten Russlandperiode, und Russland wird als Kernerlebnis für die Entstehung des *Stundenbuches* phänomenologisch gedeutet.

Um das Außerordentliche bei der Geburt des Kunstwerkes zu betonen, bedient sich das lyrische Subjekt der religiösen Sprache, die nur auf den ersten Blick ihrem theologischen Gehalt treu bleibt. Das theo-logische Lexikon Rilkes ist vielmehr das theopoetische Konstrukt, das die tradierten religiösen Inhalte mithilfe der poetischen Metaphern, wie der *Schwangerschaft*, der *Fehlgeburt* oder der *unreifen Frucht*, dekonstruiert. Besondere Aufmerksamkeit wird eben-

so dem Tropus der „leeren Ovale“ geschenkt, denn dieser Ausdruck akzentuiert meines Erachtens die wichtigste Charakteristik des Kunstwerkes als Urform, die bei Rilke mit dem Malen, Betrachten und Anbeten der byzantinischen Ikone in Zusammenhang gebracht wird. Die Geburt des poetischen Werkes wird mit der Entstehung der Ikone gleichgesetzt, und die dekonstruierte Bedeutung des Gebetes spielt bei der Haltung des in der Maske des Ikonen malenden Mönches als des lyrischen Subjekts die wesentliche Rolle. Die phänomenologische Perspektive ermöglicht im lyrischen Erlebnis der Welt von Rilke theopoetische Merkmale einer religiösen Relevanz zu entdecken, wo *hybris* und Demut zugleich eine paradoxe Einheit bilden. Das Kunstwerk *an und für sich* und das Kunstwerk-in-der-Form werden im ersten Teil des *Stundenbuches* unversöhnlich einander gegenübergestellt. Die Versöhnung des Urgrundes mit der Form-in-der-Welt ist als utopisches Ziel der Sammlung zu verstehen. Das *Prinzip Hoffnung* pendelt zwischen den beiden erst im höchsten Augenblick der Schöpfung, im kurzen Akt der Entstehung einer der Begegnung adäquaten Kunstform, die in der theopoetischen Sprache Rilkes die Züge einer messianistischen Erlösung annimmt.