

Išsaugoti šokį: R. M. Rilke's rūpestis daiktų sauga ir jo atspindžiai lietuvių poezijoje

Preserving the Dance: R. M. Rilke's Concern for the Preservation of Objects and Its Reflection in Lithuanian Poetry

JŪRATĖ JASAITYTĖ

Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas

jurate.theonly@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-3230-2096>

Santrauka: Straipsnyje nagrinėjama jungtis tarp R. M. Rilke's rūpesčio dėl daiktų išsaugojimo bei šios jo poetinės-estetinės koncepcijos, pritaikytos šokio fenomenui. Šokis, kuriam kaip atskirai meno rūšiai Rilke's kūryboje tenka sąlygiškai nedaug dėmesio, šiame straipsnyje traktuojamas kaip tam tikro laipsnio (*nedaiktiškas*) daiktas. Apskritai Rilke's suprata daikto koncepcija peržengia „įprasto“, tiesioginio, materialaus daiktiškumo ribas. Vis dėlto siekis išsaugoti daiktus tekstuose suponuoja išskirtinį perkeitimo vyksmą, kurį galima identifikuoti kaip savitą fenomenologinį procesą. Šokis Rilke's eilėraščiuose patenka į įvairius kontekstus ir dažnai yra priklausomas ne nuo judesio, o nuo vaizdo, jo atžvilgiu pritaikoma „Sehen Lernen“, arba „Mokytis matyti“, programa. Aptariami su šokio fenomenu susiję Rilke's eilėraščiai – „Ispanų šokėja“ („Spanische Tänzerin“), „Toten-Tanz“ („Mirusiųjų šokis“), ištrauka iš „Penktosios elegijos“ („Die fünfte Elegie“) bei *Sonetų Orfejui* (*Die Sonette an Orpheus*) II dalies XVIII sonetas, rilkiškųjų šokio atitikmenų ieškoma lietuvių autorių poetinėje recepcijoje: Salomėjos Nėries („Raudona rožė“), Henriko Nagio („Išsipildymo psalmė“ fragmente), Jono Juškaičio („Baletas“) eilėraščiuose.

Raktažodžiai: Rainer Maria Rilke, šokis, daiktai, sauga, „mokytis matyti“.

Abstract: The article examines the connection between Rainer Maria Rilke's concern for the preservation of objects and the poetic-aesthetic concept, which he applied to the phenomenon of dance. The article treats the dance, which receives relatively little attention as a separate art form in Rilke's work, as a kind of (*non-material*) object. Overall, Rilke's conception of the object goes beyond the “ordinary” and direct materiality. However, the desire to preserve objects in texts presupposes a special transformation, which can be identified as a distinctive phenomenological process. In Rilke's poetry, dance appears in a variety of

contexts and is often dependent on the image rather than the movement. Here, the poet applies *Sehen Lernen*, or “Learning to see” program. The article discusses Rilke’s poems that are related to the phenomenon of dance, including “Spanische Tänzerin” [“The Spanish Dancer”], “Toten-Tanz” [“Death-Dance”], an excerpt from “Die fünfte Elegie” [“The Fifth Elegy”] and Sonnet XVIII from Part II of *Die Sonette an Orpheus* [*The Sonnets to Orpheus*]. The article also explores the poetic reception of Rilke’s dance in Lithuanian poetry, the poems of Saloméja Nėris (“The Red Rose”), Henrikas Nagys (a fragment from “The Psalm of Fulfillment”) and Jonas Juškaitis (“Ballet”).

Keywords: Rainer Maria Rilke, dance, objects, preservation, “learning to see.”

Įvadas

Rainerio Maria Rilke’s rūpestis dėl daiktų išsaugojimo¹ yra plačiai žinomas. Iš tiesų daugumoje tekstų, pristatančių jo poeziją, apie šį tikslą užsimenama kaip apie vieną pagrindinių Rilke’s poezijos principų. Lietuvių literatūrologijoje taip pat galima rasti fragmentiškų Rilke’s susirūpinimo daiktais, daiktiškumo, daiktų tvermės ir pan. apibrėžimų, nuorodų, interpretacijų, tačiau dauguma jų neretai yra įvadinio, parengiamojo pobūdžio.

Rilke’s rūpestį dėl daiktų saugos galima tyrinėti iš literatūrologijoje įprastos perspektyvos, pvz., svarstyti apie tokius bendrai suprantamus daiktus kaip skulptūra (eil. *Archajiškas Apolono torsas*), pastatas (eil. *Katedra*), sodai, karuselės ir kt. Šiame straipsnyje keliamas probleminis klausimas: kaip apskritai įmanoma išsaugoti tokį *nedaiktišką daiktą* kaip šokį. Atsakyti į šį klausimą bus bandoma remiantis Rilke’s kūryba ir pasitelkus lietuvių poezijos paraleles: bus aptariama šokio raiška Rilke’s kūryboje ir bus ieškoma paralelių tarp Rilke’s

1 Po XIX a. pradžios industrinės revoliucijos, lėmusios naujos socioekonominės santvarkos įsigalėjimą ir tradicinės visuomenės sanklodos kaitą, materialūs daiktai ėmė priklausyti nuo gamybos, vartojimo ir kt. veiksmų. Pakito asmens ir daikto santykis, pirmiausia tradicijos, vieno daikto pakeičiamumo kitu prasmė. Rilke šiuos naujus Vakarų civilizacijos žmogaus santykius daiktų atžvilgiu traktavo kaip problemą. Žinoma, jį domino ne patys materialūs daiktai, o tai, ką būtų galima pavadinti daikto „aura“, jo nematerialia verte, – daikto būtis ir žmogaus ryšys su daiktais. Nuorodų, užuominų šiai problemai spręsti galima rasti visoje Rilke’s kūryboje: pavieniuose eilėraščiuose ar asmeninėje korespondencijoje. Be to, Rilke’s daikto sąvoka ganėtinai plati, apimanti ir materialius daiktus (meno kūrinius, gamtą, miesto aplinką ir kt.), ir nematerialius, jūslėmis pagavomis suvokiamus ir protu mažesnius, fenomenus. Šokis šiame straipsnyje kaip tik ir suprantamas kaip daiktiškas šia nematerialia reikšme.

šokio sampratos ir jo recepcijos, išryškėjančios lietuvių poetų kūryboje². Rilke's kūryba ne kartą sieta su fenomenologija³, atlikta ne viena puiki fenomenologinė eilėraščių analizė⁴. Šiame darbe naudojamosi fenomenologine literatūrologijos prieiga ir ją papildančiomis komparatyvistinėmis eilėraščių analizėmis.

Motto: išsaugoti daiktus, vadinasi, juos perkeisti⁵

Klausimą apie daiktiškumą, ypač jį suvokiant iš materijos pozicijų, galima transformuoti į klausimą apie tikrumą ir tikrovę. Ar šis kolektyviai suvokiamas pasaulis yra tikras? Kiek patikima žmogaus percepcija, jei tas pats daiktas suvokiamas skirtingai? Konkrečiau, ar tai, kas suvokiama, ir yra tai, kas yra [tikra]? Fenomenologijos pradininkas Edmundas Husserlis pabrėžia, kad niekada joks daiktas nėra suvokiamas visas ir iš karto, o tik veriantis skirtingoms perspektyvoms vyksta sintetinio procesas, kurio rezultatas yra konkretus *eidos*⁶, pvz., namo, gėlės ir net eilėrašcio⁷. Rilke'ę jaudino ne šis epistemologinio tikrumo klausimas, o kitas, tiesiogiai su juo susijęs: ką daryti su kismu? Daiktai atsiranda, būna ir nyksta.

Daiktų saugos projektas Rilke's kūryboje ima aktyviai rasti sulig vidurinio jo kūrybos periodo pradžia, maždaug apie 1900 m., kai Rilke vis dar dirba prie atskirų *Valandų knygos* dalių. Tuo metu formuojasi ir pirma svarbi Rilke's poetinė-estetinė koncepcija (šios tapdavo idėjiniu pagrindu eilėraščių ciklams) „Anschauen“, arba „Sehen Lernen“ („Matyti“; „Mokytis matyti“)⁸. Apskritai

-
- 2 Šiame darbe įprasta recepcijos samprata bus susiaurinta iki lygmens, kuriame svarbiausia – šokis.
 - 3 Pavyzdžiui, klasikinis tekstas: Hamburger Käte 1966. *Philosophie der Dichter: Novalis, Schiller, Rilke*, Kohlhammer; t. p. žr. Müller Wolfgang G. 1999. „Rilke, Husserl und die Dinglyrik der Moderne“, *Rilke und die Weltliteratur*, herausgegeben von Manfred Engel und Dieter Lamping, Düsseldorf/ Zürich: Artemis & Winkler.
 - 4 Pavyzdžiui, Judith Ryan „Die blaue Hortensie“ (liet. „Mėlynoji hortenzija“) (Ryan 2004: 61–65).
 - 5 Ši frazė nėra Rilke's citata, tačiau apibrėžia nagrinėjamos problemos kvintesenciją.
 - 6 Bendriausia prasme *eidos* – tam tikro fenomeno provaizdis, dėl kurio ir yra galimas konkrečių objektų suvokimas.
 - 7 Anot Husserlio, „šis kubas yra tolydžiai duotas kaip įvairialypės, kintančios tam tikru būdu jį atitinkančių apraiškų atmainų įvairovės objektinė vienybė. Tų apraiškų srautas savo ruožtu nėra nerišli išgyvenimų seka. Greičiau jos teka kaip vienybė sintezės, kuri užtikrina, kad jose yra suvokiamas (kaip tai, kas pasireiškia) visuomet vienas ir tas pats dalykas“ (Husserl 2005: 51).
 - 8 Žinoma, Rilke nemandė šios koncepcijos suformuluoti kaip nuoseklios filosofinės sistemos ar ją pagrįsti logine teiginių seka, tačiau jis savo kūryboje apmąstė ir aprašė šią koncepciją.

„mokyti matyti“ koncepcija apima „pastovaus, neselektyvaus gebėjimo matyti ugdymą, kuris visas būties apraiškas ir visus esinius pripažįsta vertus tapti siužetu meno [kūriniams]“ (Büssgen 2013: 134). Pirmiausia reikia lavinti žiūrą, perkeisti matymą, t. y. „vaduoti“ daiktus iš savaimės suprantamumo ir niveliacijos, atsakyti atrankos⁹, išvelgti jų įvairovę ir vienovę tuo pat metu. 1902 m. Rilke parašė vieną populiariausių eilėraščių – *Panterą* (*Der Panther*) (Rilke 1996: 167)¹⁰, kuriame žiūros treniruotės tokios kondensuotos, kad fenomenologinis percepcijos lygmuo suponuoja esant kitą, egzistencinį. Pastarajam svarbus nebe juslinių pagavų adekvatumas, jų schematiškas derinimas su huserliška *eidosų* sistema, bet įsijautimo, vaizduotės, atminties ir pan. operatyvumas, įgalinantis suprasti, kaip esti šis daiktas, reiškinys ar būtybė. Kitais žodžiais, sudaromos galimybės suprasti, kokia yra konkreti šio daikto (rilkiškąja prasme) būtis. *Panteroje* dėmesys sutelkiamas į narve uždaryto, miestelėnams rodomo plėšrūno egzistenciją.

Ji iš akių paleido viską – virpa
 nuvarginusi žvilgsnį vien tvora.
 Lyg tūkstančiai jų – virbas veja virbą,
 ir už ribų pasaulio jau nėra.

Sukimas elastingais žingsniais kantrų
 mažiausią ratą savo gaivale –
 kaip šokis koks jėgos aplinkui centrą,
 kur stovi didelė kurčia valia.

Tik tarpais vokas virš lėlytės kyla
 be garso. Vaizdas ima eit į ją,
 nueinant visas kūnas baugiai tylą –
 ir išsisklaido širdyje.

suteikė jai idėjinius pagrindus, kuriais vėliau rėmėsi literatūrologai. Čia nederėtų ignoruoti to fakto, kad savo kūrybos pradžioje Rilke rašė menotyrinio tipo tekstus (pvz., iš esmės menotyrinė jo monografija *Auguste Rodin* vėlesnėje recepcijoje imama traktuoti kaip auto-referencinis, eseistinis tekstas).

9 T. y. atsakyti požiūriu, subjektyvių norų priimti tik patrauklius, gražius, teigiamus daiktus ir ignoruoti visa, kas atrodo nepatrauklu, nepriimtina ir t. t.

10 Iš vokiečių kalbos vertė Jonas Juškaitis.

Stebėtojas, suspendavęs jausmus ir nuomones, abejingai ir blaiviai aprašo narve uždarytos panteros būtį. Šios judesių monotonija – žygiavimas pirmyn atgal ankštoje erdvėje apsvaigintai (vok. „betäubt“) – gali būti išskaitoma kaip universalus nelaisvės (ne tik gyvūno, bet ir žmogaus) šifras. Turbūt geriausia šios koncepcijos iliustraciją galima rasti monografijoje *Auguste Rodin* (1902), kurioje Rilke analizuoja Rodino skulptūras, pvz., „Mąstytoją“, „Kalė piliečius“, „Sūnų palaidūną“, „Balzacą“, kaip fenomenologinį-egzistencinį pasakojimą: „[a]tkartoti daikto formą reiškė: būti palietus kiekvieną vietą, nieko nenuitylėjus, nieko nepraleidus pro akis, niekur neapgandinėjus; pamatyti visus šimtą profilių, visus vaizdus iš viršaus ir iš apačios, visas sankirtas. Tik tuomet radosi daiktas, tik tuomet jis tapo sala, atskirta nuo netikrumo kontinento“ (Rilke 1998: 59). „Sehen Lernen“, mokytis matyti, koncepcijos išeities taškas yra vaizduojamasis menas, skulptūra, dailė¹¹, kurių principus Rilke perkelia į poeziją.

Vėlyvuojų kūrybos periodu Rilke ims tolti nuo šios „Matymo“ koncepcijos, priartėdamas prie „Hören“, „Klausymosi“, kartais apibūdinamos kaip „Muzika“. Pastarosios dėl jos chaotiško poveikio dvasiai Rilke ilgokai privengė. „Klausymosi“ koncepcija esmingai nuskamba *Sonetų Orfėjui* cikle: klasikinis Orfėjo vaizdinys – tragiškasis dainius su lyra rankose. Tačiau šalia Orfėjo pasirodo nauja figūra, kuri, kaip ir Euridikė, iš gyvenimo yra išplėsiama labai anksti, – devyniolikmetė šokėja Wera Ouckama Knoopf, kurios motiną Rilke gerai pažinojo. Pats šokis, kuriam, sąžiningumo dėlei reikia pasakyti, Rilke skiria žymiai mažiau dėmesio nei kitoms meno rūšims, jo poetiniame korpuse atsiranda gana anksti. Šokio fenomenas labiau nei kiti, su kuriais susidūrė Rilke, atskleidžia meno ambivalenciją: šokis kaip aukštojo meno forma ir šokis kaip gatvės pramoga. Šokis yra įpintas į miesto gyvenimą, suplaktas su kitomis pramoginio meno formomis, pvz., cirku, gatvės artistų pasirodymais arba tautinėmis tradicijomis ir temperamentu. Ką reiškia judesį (šokį) „disciplinuoti“ pagal vaizdo ar garso prizmę ir kaip tokiu atveju „suveikia“ daiktų saugos sistema, bus aptariama kitose šio straipsnio dalyse.

11 Rilke atidžiai rinkosi, ką skaityti ir kaip „klasifikuoti“ vaizduojamosios dailės kūrinius. Pvz., lankėsi Luvre, domėjosi Renesansu, perskaitė didelį įspūdį jam palikusią Auguste'o Rodino knygą *Die Kathedralen Frankreichs*. Saikingai domėjosi moderniu menu, Herthą Koenig paskatino įsigyti Pablo Picasso paveikslą *Akrobatai*, parašė įvadą savo kompanionės dailininkės Baladine Klossowskos sūnaus Balthus (Balthasar Klossowski de Rola, 1908–2001), vėliau tapusio žinomu dailininku, knygelei *Mitsou* ir t. t.

Pietietiškas temperamentas: dvi „Karmen“ versijos

Kiek netikėta, kad tarpukariu, kai Rilke's recepcija dar skynėsi pirmuosius žingsnius, Salomėja Nėris parašė eilėraštį *Raudona rožė* (1927), turintį daug panašumų su Rilke's *Ispanų šokėja* (*Spanische Tänzerin*) (Rilke 1996: 189)¹². Pasitarajame vaizdas nuolat konkuruoja su judesiu, kol galiausiai sukuriama nauja įsivaizduojama tikrovė:

Kaip rankoje į visas puses ugnia
suspurda baltas braukiamas degtukas,
jos šviesų šokį taip ratu minia
apsupus – staigiai sukiniio mene
užsidega įsiliepsnot netrukus.

Ir visas virsta vis ugningesniu.

Ji savo plaukus uždega žvilgsniu,
ir degas drabužius ji šokdama,
aistringai ton liepsnon įsukdama,
kur nuogos rankos, tarškint pirštai patys
iškyla lyg nugandintos gyvatės.

Ir štai, lyg būtų ankšta ugnyje,
taip išdidžiai į žemę sviedžia ją,
suėmusi, nuo judesio valdingo,
ir žiūri: numesta liepsna nedingo,
nepasiduoda, griebia liežuviu.
Bet su iškelta galva atsistojus
ji sveikina visus šypsniu žaviu,
ir ugnį trypia grakščios tvirtos kojos.

Eilėraštis prasideda spalvos dominante: balta degtuko, nuogos rankos spalva kontrastuoja su ugnies, t. y. raudona, spalva; šokio judesiai jungiasi su ugnies stichija. Netrukus įvyksta pirmoji metamorfozė: šokis tampa ugnimi, o šokė-

12 Iš vokiečių kalbos vertė Jonas Juškaitis.

ja užsiliepsnoja. Antroji metamorfozė žymės šokio pabaigą, kai ugnis atvirs į moterį. Šie du perkeitimai tėra poetinė priemonė, palyginimas, kuriais poetas/ stebėtojas/ subjektas kviečia skaitytoją dalyvauti suvokimo ir prasmės kūrimo procesuose. Kiekvienas paskiras vaizdas/ judesys implikuoja kitą, kol šitaip iš skirtingų rakursų sukonstruota visuma pasiekia kulminaciją ir nuslopsta. Daminuojant „Anschauen“ estetikai, šokėjos judesiai perkeliama į antrą planą, be to, Rilke's eilėraštyje nėra jokių aiškių užuominų apie muziką. Pastarosios nuojautą galima sukurti vien iš vaizdų sekos.

Salomėjos Nėries eilėraštyje *Raudona rožė* (Nėris 1999: 99) centrinė pozicija tenka Karmen ir jos „ugningos“ esaties apibūdinimui:

Šią naktį pas mane Karmen atėjo,
Juoda Karmen – su degančiom akim.
Ji būrė man – iš kortų spėjo
Ir gąsdino nelemta ateitim.

Krūtinė jos karštai alsavo –
Virpėjo rožė kruvina:
– Klajonė – gyvenimas tavo...
Ir meilė – tavoji daina.

O kas paskui? – Paimki šitą rožę,
Tai sužinosi, kas dar bus – –
Viens burtų žodis laimę mums atvožia,
Ir vienas žodis – atveria kapus.

Karmen dainavo meilę pražūtingą, –
Gyvenimą be prietarų ir baimės.
Ir siūlė rožę man – raudoną, nuodėmingą, –
Užburtą širdimi ir laime.

...O su naktim išnyko ir Karmen – –
Tik jos aistri daina liūdnei skambėjo.
Ir keistą dovaną paliko man:
Raudoną rožę. – Laimės nežadėjo.

Nėries Karmen, galbūt ispanė (o gal čigonė?), yra dainininkė ir būrėja, numanomam lyriniam subjektui, „man“, pranašaujanti ateitį: meilę, klajones – tragiškąją egzistenciją tarsi *grand finale*. Esama ir moters/ ugnies aliuzijų: degančios akys, karšta krūtinė, aistra. Vaizdą nuolatos stelbia muzika (daina), balsas. Daina skamba lyrinio subjekto mintyse, kai fizinėje erdvėje seniai stojusi tylą.

Kaip tokius efemeriškus menus kaip šokį ir dainą galima fiksuoti *daiktiškai*? Kaip galima išsaugoti jų daiktiškąją esmę, jei ji, neišlaikiusi patvarumo, tuoj išslysta? Iš esmės Rilke šiame eilėraštyje užkoduoja vieną svarbiausių poetinių, savitai prie metafizikos priartėjančių, postulatų. Pats perkeitimas būtų beprasmis, jeigu prasidėtų ir baigtųsi sulig šokiu. Tam, kad nedaiktiškos apibrėžties šokis būtų išsaugotas daiktiškai, jį privalo pakeisti tvarių, atmintyje ir vaizduotėje egzistuojančių, pakartojamų vaizdinių visuma. Ir tam, kad šį šokį stebėtojas išskirtų iš šimto ar tūkstančio kitų šokių, akimirksnio įspūdis privalo būti paverstas tvariu, visada vaizduotėje pasiekiamu analogu. Paprastai sakant, šią funkciją atlieka moters ir ugnies palyginimas. Todėl šokio (ir jo įspūdžio) išsaugojimas įmanomas tik jį pavertus *inteligibiliu*, t. y. vien tik mąstomu, *daiktu*. Akivaizdu, kad Nėries eilėraštyje nekeliamas toks radikalus uždavinys: čia svarbiausia žinia apie lyrinio Aš likimą, apie žmogiškąją egzistenciją apskritai. Vis dėlto „Raudonos rožės“ fone išryškėja „Ispanų šokėjos“ giluminis novatoriškumas. Poezijos priemonėmis kuriamas daiktų saugos modelis tampa bet kokio daikto, reiškinio ir pan. išsaugojimo provaizdžiu.

Makabriški šokiai: viduramžių reminiscencijos ir „amžinoji rampa“ Rilke’s kūryboje

Šokio tematiką pratęsia „Toten-Tanz“¹³ (Rilke 2020: 545–546) (liet. *Mirusiųjų šokis*), kol kas neišverstas į lietuvių kalbą. Kaip žinia, viduramžiais būdavo šokama bažnyčių šventoriuose ir kapinėse. Groteskišką pragaro vaizdinių seriją gali-

13 Rilke’i artima krikščioniškoji problematika, kurios jis nevengia kvestionuoti nutoldamas nuo ortodoksinės linijos. Jai atstovauja šie eilėraščiai: „Das jüngste Gericht“ („Paskutinis teismas“), „Der Reliquienschrein“ („Relikvijos šventykloje“), „Die ägyptische Maria“ („Egiptietiškoji Marija“), „Adam“ („Adomas“) ir kt. Visi jie kartu su „Toten-Tanz“ (1908) publikuoti tame pačiame rinkinyje *Der Neuen Gedichte anderer Teil* (liet. *Naujųjų eilėraščių antroji dalis*).

ma rasti Dante's *Dieviškojoje komedijoje* ir Hieronymus Boscho tapyboje. Vėlesni tokių vaizdinių šaltiniai – Charles'io Baudelaire'o *Piktybės gėlės* ir *Paryžiaus splinas* (beje, Baudelaire'as yra vienas mėgstamiausių Rilke's poetų). Temperamentingas pietietiškas šokis čia keičiamas margos minios inertiškais judesiais:

Sie brauchen kein Tanz-Orchester;
sie hören in sich ein Geheule
als wären sie Eulennester.
Ihr Ängsten nässt wie eine Beule,
und der Vorgeruch ihrer Fäule
ist noch ihr bester Geruch.

Sie fassen den Tänzer fester,
den rippenbetressten Tänzer,
den Galan, den ächten Ergänzter
zu einem ganzen Paar.
Und er lockert der Ordenschwester
über dem Haar das Tuch;
sie tanzen ja unter Gleichen.
Und er zieht der wachlichtbleichen
leise die Lesezeichen
aus ihrem Stunden-Buch¹⁴.

Rilke skaitytoją pasitinka su jam kiek neįprasta šokiruojančių vaizdinių estetika: orkestrą atstoja į pelėdų leidžiamus garsus panašus staugimas. Drėgmė, puvėsiai – pragaras, kur apverčiami pasaulietiški žemės gyventojų dėsniai: suvedžiotojas¹⁵ trypia su vienuole (vok. „Ordenschwester“) vidury margos numirėlių minios. Antroje strofoje paradoksaliai grįžtama prie *Valandų knygos* tematikos:

14 Jiems nereikia orkestro,/ jie klausos staugsmo savy,/ lyg patys būtų pelėdų lizde./ Jų baimės šlampa tarsi gumbas,/ ir jų puvėsių kvapas/ vis tik yra geriausias jų kvapas. // Jie sugriebia šokėją tvirčiau,/ galionais papuoštą šokėją,/ puošėivą, tikrai užbaigiantį/ pilną porą./ Ir jis nutraukia vienuolei/ abitą nuo galvos;/ juk jie šoka tarp į save panašių./ Ir jis trukteli vaško blyškumu/ tyliai juosteles/ iš jos Valandų knygos [čia ir kitur pažodinis vertimas iš vokiečių kalbos, jeigu nenurodyta kitaip, yra mano – J].

15 Pastarasis apibūdinamas vokišku žodžiu „der Galan“, reiškiančiu išsopusčiusį vyriškį, dėmesingą savo damai, taip pat meilužį, garbintoją.

suvedžiotojas pamažu traukia skirtukus (vok. „die Lesezeichen“), taip griaudamas vienuoliško gyvenimo rutiną¹⁶.

Bald wird ihnen allen zu heiß,
sie sind zu reich gekleidet;
beißender Schweiß verkleidet
ihnen Stirne und Steiß
und Schauben und Hauben und Steine;
sie wünschen, sie wären nackt
wie ein Kind, ein Verrückter und Eine:
die tanzen noch immer im Takt¹⁷.

Rilke į šokio kontekstą įtraukia fiziologines reakcijas: prakaitas žliaugia šokėjų kaktomis, gobtuvais, papuošalais. Jie tarsi norėtų būti nuogi (taip nesukaistų) ir vis dėlto jie toliau šoka! Mirusiųjų šokis panašėja į žemiškąjį maskaradą, absurdo teatrą, haliucinaciją ir parabolę tuo pačiu metu. Rilke iš šio šokio apdairiai pašalina muziką ir vėl leidžia dominuoti vaizdui. Tik šį kartą išeities tašku tampa inversija: ne realaus šokio patirtis perkeičiama į vaizduotės ir atminties objektą, bet šokis kuriamas, remiantis subjekto patirtimi ir vaizduote. Ta pati laipsniško fenomenologinio darinio konstravimo logika pritaikoma grynai vaizduotės objektui sukurti: šokiui – maskaradui, kurį galima begalę kartų reprodukuoti kaip inteligibilų daiktą. „Mokytis matyti“ poetinė koncepcija čia tampa radikaliu kuriamosios vaizduotės galios patvirtinimu.

Vis dėlto tokių vaizdinių pynės priklauso ne vien kultūrinės patirties ir fantazijos sintezei, jos gaivalingai kyla iš pačios daiktiškosios tikrovės ir yra tiesiogiai priklausomos nuo žmogaus veikimo. To pavyzdys – destruktivus civilizuo- to *homo sapiens* elgesys, kuriantis makabriškų, slogių, proto ribas peržengiančių vaizdinių visumą „Penktosios elegijos“ (Rilke 1996: 227)¹⁸ ištraukoje:

16 Beje, tai nusakantis, kiek komplikotas vokiškas žodis „wachtlichtbleichen“ (pažodinis liet. atitikmuo: „lyg žvakės švieselė blėstų“) tėra vienintelė visame eilėraštyje užuomina apie šviesą (ugnį), taip aiškiai dominavusią „Ispanų šokėjoje“.

17 Netrukus bus jiems visiems per karšta./ jie per storai prisirengę./ graužiantis prakaitas ap- lies/ jų kaktas ir nugarkaulius/ ir ryšulius, ir gobtuvus, ir brangakmenius;/ jie geistų, kad būtų nuogi/ kaip vaikas, pamišėlis ir toji:/ jie vis dar šoka į taktą.

18 Iš vokiečių kalbos vertė Vytautas P. Bložė.

Aikštės! O, aikštė Paryžiu, amžinoji rampa,
 kur modistė, *Madame Lamort*,
 žemės triukšmingus kelius, tas nesibaigiančias juostas,
 rezga ir pina ir nuolat naujų vis
 kilpų gamina – kokardų, riušų, gėlių, dirbtinių vaisių...
 visi jie
 netikrai nudažyti, – pigioms
 žemiškos lemties skrybėlaitėms.

Rilke prieštarinai vertino Paryžių, savitą *axis mundi*, kuriam jautė ir prierašumą¹⁹, ir susvetimėjimą²⁰. Daug svarbiau, kad šiame mieste Rilke patyrė senosios epochos saulėlydį ir naujojo pasaulio aušrą. Rilke's elegijoje pasaulis vaizduojamas tarsi teatras, kurio scenoje senoji verčių sistema užleidžia vietą prekystalių, vitrinų, prekybos katalogų logikai. Modistė *Madame Lamort* lyg scenografė kuria įmantrius ir spalvingus rekvizitus, įmestus į triukšmo, šviesų rampas. Šis pasaulis sukurtas keistis ir kisti, jame visa, kas vieną akimirksnį buvo svarbu, kitą užmirštama. Ištraukoms iš „Penktosios elegijos“ atliepia Henriko Nagio „Išsipildymo psalmės“ dalis (Nagio 2019: 146–147):

Vėjas neša degėsių ir dūmų tvaiką.
 Vakaro akys tamsiai mėlynos, liūdnos.
 Miesto sode išdėliojo Monsieur LeMort marionetes –
 kareivius platanų pavėsyj ir žaidžia žaidimą:
 lėlių laidotuves.

Nagio *Monsieur LeMort*, lėlininkas, kuria savo makabrišką spektaklį rampoje – neįvardyto miesto sode. Rilke hiperbolizavo vis labiau pagal įsigalintį mados, tuštybės ir triukšmo ritmą gyvuojančią šiuolaikinę vakarietiškąją civilizaciją, o Nagio pasaulio teatre nesunku išskaityti groteskiškus karo vaizdinius.

19 Dėl iki tol neprieinamų kultūrinio akiračio galimybių, pvz., Luvre'o, pažinties su Paulio Cézanne'o kūryba, gatvės gyvenimu ir kt.

20 Žr. Raineris Maria Rilke, *Maltės Lauridso Brigės užrašai*. Pirmuoju romano sakiniu Rilke konstatuoja: „Taigi čionai žmonės atvyksta gyventi, bet aš greičiau manyčiau, kad šičia mirštama“ (Rilkė 1985: 5), „Esu Paryžiuje [...]. Tai didis miestas, didžiulis, pilnas keistų pagundų“ (Ibid.: 56).

Vaizdo estetika abiem atvejais artėja prie kraštutinumo: juslinės pagavos nuolatos transformuojamos į vien mąstyti galimą sferą.

Beprotiškų ir chaotiškų šiapusybės judesių choreografijoje ataidi „Toten-Tanz“ reminiscencijos. Nors abu kūriniai skiria daugiau nei dešimtmetis ir „Toten-Tanz“ nėra iš tolo neprilygsta „Duino elegijoms“, tačiau „Penktojoje“ atkartojamas analogiškas maskaradas: tikrovės ir vaizduotės kontūrai ima persilieti ir blėsti. Bene pirmą kartą pasaulyje ima darytis trošku nuo daiktų gausos ir Rilke's, o mažesniu mastu ir Nagio eilėraščiuose, daiktiškumas įgyja ryškų egzistencinį atspalvį.

Šokis lyros ritmu: *sferų muzikos*²¹ užuomazgos

Vėlyvųjų Rilke's ciklų estetiškes-poetines koncepcijas vis labiau ima papildyti – ir kartu veržtis į centrinę poziciją – muzika. Rilke ilgą laiką sąmoningai privengė muzikos, esą ji sunkiai suvaldoma ir dvasioje kelia vien chaosą. Tai – tikras „suviliojimo menas [Verführungskunst]“ (Görner 2013: 151), kurį „jo [t. y. Rilke's – J] vėlyvuosiuose eilėraščiuose stengiamasi poetiškai ‚suvaldyti‘, nes jie vis dažniau aiškinami kaip kita tylos pusė“ (ibid.). „Sonetuose Orfėjui“ galima atpažinti muzikos dominantę: Orfėjas buvęs tragiško likimo dainius su lyra rankose²². Muzikinį Orfėjo leitmotyvą papildo šokio fenomenas – sonetai, „(p)arašyti kaip antkapinis paminklas Wera Ouckamai Knoop“²³. Rilke, kaip jau užsiminta, pažinojo poniją Gertrud Ouckama Knoop, kurios devyniolikmetė dukra Wera susirgo ir mirė nuo leukemijos. Wera, kuri buvo šokėja, susirgus net paprasčiausi judesiai tapo nebeįveikiami. Wera savotiškai simbolizuoja Euridikę, kurios dukart netekęs vienišas Orfėjas klajojo po graikų žemes, kol apimtų šėlo menadžių buvo sudraskytas.

21 Terminas, pasiskolintas iš Platono *Timajo*, bendriausia prasme žymi darnų kosmoso veikimą.

22 Orfėjas visą laiką buvo itin populiarus europiečių mene: pvz., Christopho Willibaldo von Glucho opera *Orfėjas ir Euridikė* (1762), Claudio Monteverdi opera *Orfėjas* (1607), Jeano Cocteau filmas *Orfėjas* (1950), Jeano-Baptiste'o-Camille'io Corot drobė *Orfėjas veda Euridikę iš požeminio pasaulio* (1861), Gustave'o Moreau drobė *Orfėjas prie Euridikės kapo* (1891) ir kt. Rilke turėjo Giovannio Battistos Cima de Conceglio graviūrą (reprodukciją), kur buvo pavaizduotas po medžiu sėdintis, lyra grojantis ir žvėrių apsuptas Orfėjas.

23 „[...] man buvo padovanoti šie sonetai. Jūs iš pirmo žvilgsnio suprasite, kad privalote būti pirmoji jų savininkė“ (1922 m. vasario 7 d. Rilke's laiškas Gertrudai Ouckama Knoop (Schnack 2009: 762)).

II dalies XVIII sonete (Rilke 2014: 117) šokio samprata kreipia link metafizinio, hermetiško, maginio lygmens:

O tu, šokėja, pavertus
visa, kas vyksta, žingsniu: kaip sekės veiksmas šis?
Ir – judėjimo medžio gale – vien verpetas,
o gal tebuvo išvis tai tik metų ašis?

Ar pražydo, kad dvelktum lyg plevendama plaukus,
staigiai medžio viršūnė, tyli ir giedra,
o virš jos karštis vasaros ir saulė atplaukus,
ir tavo kūno beribė kaitra?

Bet neša vaisių, vaisingas, tas medis ekstazės.
Ar ne vaisius tavasis, pieštas lankais,
štai ašotis arba forma šios vazos.

Argi antakiai tamsūs lyg piešiny vernisažo,
kai jie skrieja ruožais staigiais,
posūkio savo paviršiuje neįsirašė.²⁴

Rilke'ę domina ne šokis savaime, jis nebesistengia apibūdinti šokėjos ar šokio aistrai parinkti derančių įvaizdžių. Judėjimo medis (vok. „dieser Baum am Bewegung“ (Ten pat: 116) vėl primena pasaulio medžio, pasaulio ašies (*axis mundi*) simboliką. Kosmologiniu aktu kvestionuojamas vaisingumas (ar medis spėjo duoti vaisių?) ir steigiama kartotė (judėjimo medis, metai, žydėjimas, vaisių subrandinimas). Paradoksaliai tuo, kas stabilu, laikoma tai, kas nuolat kinta ir kartojasi: šokti būtina nuolatos, kad būtų galima apibrėžti, kas yra šokis ir šokėjai; metai keičia vieni kitus; žydėjimą keičia vaisių mezgimas, ir taip toliau. Taip ir medis, kuris, rodos, yra šaknų prirakintas toje pat vietoje, nuolatos juda. Rilke, užuot siekęs išsaugoti *daiktus* jų „natūralioje“ aplinkoje, konstruodamas statiškų vaizdinių sekas ir saugodamas nuo nepaliojamos tėkmės ir baigmės, verčia juos metaforomis, įvaizdžiais. Nuo šiol ne iš išorės einama į vidų, bet, priešingai, – vidus veda į išorę.

24 Iš vokiečių kalbos vertė Alfonsas Bukontas.

Jono Juškaičio eilėraštis „Baletas“ (1978) (Juškaitis 2006: 212) galbūt gebėtų atitikti tą poetinį šuolį, išryškėjantį vėlyvojoje Rilke's kūryboje. Pirmoji jo strofa skirta šokėjos charakteristikai, peržengiančiai fizines ribas:

Šokėja, judesiai sunkumuos
Traukos, o lyg vandenyse...
Ar tu įdvasintasis kūnas,
Ar įsikūnijus dvasia?

It perlą ties žeme paristum...
Vos pirštai liečiasi su ja.
Taip molį gotikos tarytum
Pats Dievas laiko danguje.

Skraidyk... Po žemę vaikšto senė,
Nutūpus prieš frakus dama
Pingvinų eisenoj prieš sceną...
Baroko audras keldama,

Skraidyk. Burkuoja lyg balandis
Fortepijonas – ir labai
Prieš tamsią rožę ant palangės
Akim slaptingom nustebai.

Šokio judesiai, atrodo, peržengia fizikos dėsnius ir įgyja ontologinį statusą: įdvasintas kūnas ar įsikūnijusi dvasia? Poezija – ir menas apskritai – reikalauja kitokio verifikacijos mechanizmo, kurio, rūpindamasis daiktų sauga, intensyviai ieškojo Rilke. Iš anksčiau aptartų eilėraščių konteksto aiškėja, kad šiam tikslui būtinas perkeitimo judesys, kuris tai, kas matoma ir patiriama, nuolatos verstu į tai, kas nematoma, jaučiama, įsivaizduojama, t. y. bet kokį realų daiktiškumą sugebėtų paversti inteligibiliu, taip apsaugodamas nuo bet kokios formos, fizinės ar atminties, erozijos. Rilke savo eilėraščius kuria kaip tokią daiktų saugos vietą, kurią suinteresuotas, supratingas ir atidus skaitytojas galėtų laikyti išėities tašku ne vien eilėraščiuose išsaugotiems daiktams pasiekti, bet ir savo patirčiai konstituoti pagal vidinį daiktų perkeitimo modelį. Juškaičio „Baletas“ įdomus kaip formalios rilkiškos menų sintezės recepcijos iliustracija.

Išvados

Rainerio Marios Rilke's rūpestis dėl daiktų saugos peržengia formalias daiktiskumo ribas, išsiplėsdamas link tokių kaičių, nepastovių fenomenų kaip šokis. Apskritai nemenka Rilke's kūrybos dalis gali būti siejama su atitinkamu jo kūrybos periodu dominavusiomis estetinėmis-poetinėmis koncepcijomis. Šios keliskart kitusios koncepcijos gali būti suglaudintos iki kelių pagrindinių principų: vaizdo („Mokytis matyti“), garso („Klausymosi“, „Muzikos“) ir savitos poetinės metafizikos, būdingos vėlyviesiems ciklams. Pasirinkta poetinė-estetinė koncepcija diktuoja eilėraščio struktūrą, pvz., vaizdo pirmenybę judesio ir/ar garso atžvilgiu (pavyzdžiui, eilėraščių „Ispanų šokėja“ ar „Toten-Tanz“ atvejais). Vis dėlto šios koncepcijos ir daiktų saugos jungtis savo potencialą atveria ne tik pirmajame plane, o labiau giluminėje eilėraščio struktūroje. Būtent joje inteligibilus daiktas tampa pasiekiamas bet kur ir bet kada.

Pagrindinis daiktų saugos būdas gali būti pavadintas perkeitimu, kai subjektas, suvokėjas savo atskirų įspūdžių, asociacijų, nuomonių ir pan. seką pakeičia nuoseklia vaizdinių suma. Pradiniam impulsui sunykus, pvz., pasibaigus šokiui, jo sukeltas įspūdis, pasinaudojus analogija (pvz., moters ir ugnies), perkeičiamas ir taip sukuriamas inteligibilus daiktas, kuris vaizduotėje ir atmintyje gali būti kartojamas begalę kartu. Be to, šitaip perkeičiamas ne bet koks šokis, daiktas ar reiškinys, bet subjekto, suvokėjo stebėtas, turėtas omenyje, sujaudinęs, išskirtinis ir t. t.. Kita vertus, tokio perkeitimo prieiga gali būti ne tik daiktiskumas išorinio pasaulio prasme, bet ir patirties bei fantazijos sintezė (pvz., eilėraštyje „Toten-Tanz“).

Lietuviškoje Rilke's kūrybos recepcijoje galima atsekti ne vieną atvejį, sietiną su Rilke's poetine šokio raiška bei skirtingų menų sinteze (pvz., poezijos, šokio, vaizdo ir muzikos). Nors šiuose eilėraščiuose lietuvių poetai seka savomis poetinėmis intencijomis, nepriklausomomis nuo čia nagrinėto Rilke's rūpesčio dėl daiktų saugos, tačiau – netikėtai, kartais paradoksaliai – šių tekstų sugretinimas padeda atskleisti Rilke's poetinių motyvų ir įvaizdžių potencialą.

ŠALTINIAI

- Juškaitis Jonas 2006. *Tolimos dainos: lyrika*, Vilnius: Homo liber.
Kajokas Donaldas 1997. *Meditacijos: rinktinė*, Vilnius: Vaga.

- Kunčinas Jurgis 2017. *Malūnų gatvė be malūnų. Eilėraščių rinktinė*, sudarė Palmira Mikėnaitė ir Antanas A. Jonynas, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
- Nagys Henrikas 2019. *Pasakų sakalas*, sudarė Manfredas Žvirgždas, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- Nėris Salomėja 1999. *Šešėliuotas mano kelias*. Dienoraščių, eilėraščių, laiškų, esė rinktinė, sudarė Viktorija Daujotytė, Kaunas: Šviesa.
- Rilke Rainer Maria 1996. *Poezija. Die Gedichte*, sudarė Sigitas Geda, iš vokiečių kalbos vertė Vytautas P. Bložė, Antanas Danielius, Janina Degutytė, Antanas Gailius, Sigitas Geda, Jonas Juškaitis, Henrikas Nagys, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
- Rilke Rainer Maria 1998. *Auguste Rodin*, iš vokiečių kalbos vertė Antanas Gailius, Vilnius: Aidai.
- Rilke Rainer Maria 2014. *Sonetai Orfėjui / Die Sonette an Orpheus*, iš vokiečių kalbos vertė Alfonsas Bukontas, Vilnius: Santara.
- Rilke Rainer Maria 2020. *Gesammelte Werke. Die Gedichte*, München: Anaconda Verlag.
- Rilkė Raineris Marija 1985. *Maltės Lauridso Brigės užrašai*, iš vokiečių kalbos vertė Antanas Gailius, Vilnius: Vaga.

LITERATŪRA

- Büssgen Antje 2013. „Bildende Kunst“, *Rilke Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Manfred Engel unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach, Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler Verlag.
- Görner Rüdiger 2013. „Musik“, *Rilke Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Manfred Engel unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach, Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler Verlag.
- Husserl Edmund 2005. *Karteziškosios meditacijos*, iš vokiečių kalbos vertė Tomas Sodeika, Vilnius: Aidai.
- Kubilius Vytautas 1968. *Salomėjos Nėries lyrika. Trys etюдai*, Vilnius: Vaga.
- Schnack Ingeborg 2009. *Rainer Maria Rilke Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875–1926*, Erweiterte Ausgabe von Renate Scharffenberg, Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag.

Gauta 2023 01 04
Priimta 2023 04 18