

Σύγκριση

Τόμ. 11 (2000)



Σονέτα στον Ορφέα του R. M. RILKE: ερμηνευτική προσέγγιση

Marios-Byron Raizis

doi: [10.12681/comparison.10769](https://doi.org/10.12681/comparison.10769)

Copyright © 2016, Marios-Byron Raizis



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Raizis, M.-B. (2017). Σονέτα στον Ορφέα του R. M. RILKE: ερμηνευτική προσέγγιση. *Σύγκριση*, 11, 122-130. <https://doi.org/10.12681/comparison.10769>

ΜΑΡΙΟΣ ΒΥΡΩΝ ΡΑΪΖΗΣ

Σονέτα στον Ορφέα του R. M. RILKE: Ερμηνευτική Προσέγγιση

Η ακολουθία πενήντα πέντε (55) σονέτων που ο Rilke απηύθυνε στο μυθικό Ορφέα γράφτηκε το Φεβρουάριο 1922 στον πύργο Muzot της Ελβετίας, «ως ένα μνημείο για τη Vera Ouckama Knoor», όπως αναφέρει η αφιέρωση του ποιητή στον τόμο που τα περιέχει.¹

Η εικοσάχρονη αιθέρια κοπέλα, κόρη φιλικής οικογενείας, πέθανε από ασθένεια ξαφνικά. Η όλη σύνθεση λειτουργεί ελεγειακά και κάπως υμνητικά, όχι όμως ως μια έξυπνη απόπειρα μοντέρνας επανερμηνείας του κλασικού μύθου όπως τον έχει κληροδοτήσει στην ευρωπαϊκή κουλτούρα ο Οβίδιος στις *Μεταμορφώσεις* του (βιβλία 10 και 11) και ο Βιργίλιος στα *Γεωργικά* του.

Ο Rilke θεωρούσε το θάνατο σαν συνέχεια και συμπλήρωση της ζωικής μας ύπαρξης στη γη. Σε μια επιστολή του προς την Nanny von Escher (22 Δεκεμβρίου 1923) αναφέρει, συν τοις άλλοις, ότι για τη σύλληψη και καταγραφή των συλλόγων *Duineser Elegien* και *Sonette an Orpheus* —αμφότερες της ίδιας εποχής— «Δύο βαθύτατες εμπειρίες υπήρξαν αποφασιστικές για την παραγωγή τους: η συνεχώς ωριμάζουσα μέσα μου αποφασιστικότητα να κρατήσω τη ζωή ανοιχτή προς τον θάνατο, και, αφετέρου, η διανοητική ανάγκη να τοποθετήσω τις μεταμορφώσεις της αγάπης διαφορετικά μέσα σ' αυτό το ευρύτερο σύνολο, παρά όπως ήταν δυνατό στη στενότερη τροχιά της ζωής (η οποία απλώς απέκλειε τον θάνατο ως τον Άλλο)» (σελ. 130).

Αυτή η διάσταση της ύπαρξης μετά θάνατον δεν έχει καμιά σχέση με τη μεταφυσική του χριστιανισμού ή, έστω, του πλατωνισμού. Αν και ανατράφηκε ως καθολικός, ο Rilke την εποχή των σονέτων, τέσσερα μόλις χρόνια πριν πεθάνει, ήταν, φιλοσοφικά, πολύ κοντά σ' έναν υπαρξισμό χωρίς δογματικές προδιαγραφές.

Λίγο αργότερα, στις 13 Νοεμβρίου 1925, γράφοντας στον Πολωνό μεταφραστή του, Witold von Hulewicz, για τα *Sonette* και τις *Elegien* του, ο Rilke εξήγησε εμμέσως τι εννοούσε με τον όρο *υπέρβαση* (*Übersteigerung*) ενώ ειδικά αναφέρονταν στην *προσωρινότητα* και *μεταβατικότητα* που αποτελούν θέματα επαναλαμβανόμενα και στις δύο συλλογές (σελ. 133):

Η προσωρινότητα παντού βυθίζεται στη βαθιά ύπαρξη. Και έτσι όλες οι μορφές αυτής της γης δεν πρέπει να χρησιμοποιούνται μόνο κατά τρόπο που περιορίζεται χρονικά, αλλά, όσο μπορούμε να τις τοποθετήσουμε σ' αυτές τις ανώτερες σημασίες στις οποίες έχουμε ένα μέρος. Οπωσδήποτε, ΟΧΙ κατά τη ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΕΝΝΟΙΑ (από την οποία συνεχώς απομακρύνομαι και περισσότερο...) αλλά σε μια γήινη, βαθιά γήινη, μια μακαρίως γήινη συνείδηση πρέπει να εισαγάγουμε ότι είναι ΕΔΩ ορατό και απτό μέσα σ' αυτό το συνεχώς ευρυνόμενο κύκλωμα.

Αυτές οι συγκεκριμένες τοποθετήσεις του ποιητή μάς βοηθούν να κατανοήσουμε κάπως την αρκετά δύσκολη και ερμητική διατύπωση του λυρισμού του. Ας δούμε όμως το πρώτο σονέτο της ακολουθίας, στη δική μου έμμετρη απόδοση:²

Ω άσπιλη υπέρβαση: δένδρο εδώ ορθώθηκε!
Ορφέα, ω τραγουδιστή! Ω ψηλό δένδρο στο αφτί!
Και όλα ήσαν σιωπηλά. Μα στη σιγή απλώθηκε
νέα αρχή, κι η αλλαγή, νεύοντας, εξακολουθεί.

Μαζεύτηκαν όντα σιωπής, βγαίνοντας από το καθαρό
λευτέρο δάσος, από λαγούμι και φωλιά
και δείχτηκε πως φοβερό τίποτε ούτε πονηρό
δεν τα κρατούσε σιωπηλά μέσα στα μέσα τους βαθιά,

*αλλά μονάχα η ακοή. Του κάθε αγριμιού κραυγή
φάνηκε στην καρδιά μικρή. Κι όπου πρωτύτερα εκεί
σχεδόν δεν ήταν κάτι τι μέσα του τούτο να δεχτεί,*

κρυψώνα ήταν μοναχή από λαχτάρα ζοφερή
με εμβασία όπου κορμοί εκείνης τρέμουνε στητοί –
εκεί τους έχτισες ναούς μέσ' στην δική τους ακοή.

Στο πρώτο τετράστιχο του πρώτου σονέτου (και όλης της ακολουθίας των πενήντα πέντε σονέτων) ο Rilke απευθύνεται σε μια «αγνή υπέρβαση», η οποία επιτυγχάνεται μέσω ενός «υψηλού δένδρου». Στην ποίηση του Rilke, γενικά, το δένδρο λειτουργεί ως σύμβολο με δύο διαστάσεις: αφενός, ως ένας φυσικός και ζωντανός οργανισμός, το δένδρο θυμίζει τη γήινη ύπαρξη και μοίρα του ποιητή που είναι «ρίζωμένος» στη γη· αφετέρου, το ύψος του, εισχωρώντας στον ουρανό καθώς ανέρχεται, παρασύρει στην ανάτασή του και το ριζωμένο στη γη Ποιητή. Άλλως τε και ο μυθικός Ορφέας μετακινούσε δένδρα με τη μουσική του. Τέλος, στη λαογραφία των λαών της Κεντρικής και Βόρειας Ευρώπης το δένδρο έχει πολλές και πλούσιες μυθικές καταβολές και αξίες, εξ ου και η ιεροποίησή του στην απαρχή του χριστιανισμού με το εορτάσιμο έλατο της χαρμόσυνης λατρείας. Έτσι η υπέρβαση σχηματοποιείται ποιητικά με τον εικονισμό (imagery) του δένδρου, ενώ η μνεία του Ορφέα ως «τραγουδιστή» μας προετοιμάζει να δεχθούμε την

περίεργη —αλλά καθόλου σουρεαλιστική— έκφραση: «Ω ψηλό δένδρο στο αφτί!». Με το όργανο της ακοής αντιλαμβανόμαστε αισθησιακά τον Ορφέα ως τον αρχέτυπο μουσικό / τραγουδιστή / ποιητή, συνεπώς και το συνεχιστή του στο χρόνο του ποιήματος, τον Rilke.

Η «αποσιώπηση» των πάντων, που συμπληρώνει το τετράστιχο, είναι βέβαια μια απλή υπενθύμιση της ορφικής μουσικής μαγείας που ημέρευε και γαλήνευε τα πλάσματα της δημιουργίας, όπως γνωρίζουμε από τον κλασικό μύθο: η υπέρβαση θα μας γίνει αντιληπτή μέσω της ακοής. Αυτή η υπέρβαση συνεπάγεται τη «νέα αρχή» και αλλαγή που έχει συντελεστεί και συνεχίζεται κάνοντας αισθητή την παρουσία της ακόμη και με νεύματα.

Το δεύτερο τετράστιχο απλώς επεκτείνει τη μυθολογική μας γνώση για την επίδραση της ορφικής μελωδίας στα αγρίμια της φύσης, ενώ τονίζεται ότι το δέος που αισθάνονταν δεν προερχόταν από τα συνήθη φυσικά αίτια — φόβο και παρεξήγηση (διανοητική σύγχυση).

Βρισκόμαστε ήδη στο πρώτο τρίστιχο, που λειτουργεί ερμηνευτικά, και μαθαίνουμε ότι οι διάφοροι ήχοι (κραυγές) των αγριμιών είχαν μειωθεί πολύ μέσα «στις καρδιές τους» —στα σωθικά τους— καθώς επίσης και τη σημαντική πληροφορία ότι, ενώ προηγουμένως δεν υπήρχε σχεδόν ούτε ένα καλύβι για να δεχθεί —να στεγάσει— αυτή τη φυσική κατάσταση, υπονοείται ότι τώρα έχει δημιουργηθεί ένα είδος καταφυγίου, περιφραγμένου και προστατευμένου χώρου, από στητούς πασσάλους, κορμούς δένδρων, στη σκοτεινιά του οποίου υπάρχει μια λαχτάρα, επιθυμία, πόθος για να δεχθεί από την είσοδό του —εμβασιά του— αυτό τον ορφικό ήχο και ό,τι αυτή η μελωδία προξενεί ή επιφέρει στη φυσική κατάσταση της γης.

Ο τελευταίος στίχος, σαν ένα συμπέρασμα μετά από μια σειρά επεξηγήσεων, τονίζει ότι ο Ορφέας έστησε στην ακοή τους μέσα ιερά οικοδομήματα (ναούς) ή, γενικότερα, στην ακοή κάθε όντος δηλαδή που διαθέτει αυτή την αίσθηση. Ας υπογραμμίσουμε την εξαιρετικά επιτυχή χρήση του δένδρου ως σημείου που διασυνδέει τα γήινα με τα επουράνια —σαν μια φυσική γέφυρα— και συνεισφέρει στον εικονισμό της υπέρβασης που επιτελείται ηχητικά, δηλαδή με τρόπο που δεν απεικονίζεται εύκολα ως σχήμα.

Το επόμενο σονέτο στη προσέγγισή μας είναι το 28ο του Β' μέρους της συλλογής: έχει ως εξής στην απόδοσή μου:

*Μισό παιδί, τελείωνε ζωής σου προορισμό,
για μια στιγμή συμπλήρωσε φιγούρα χορευτή
σ' ενός των χορών εκείνων τον αγνό αστερισμό
όπου πρόσκαιρα περνούμε βουβής φύσης προσταγή.*

Γιατί σε πλέριο μοναχά ήταν αφυπνισμένη
 άκουσμα, απ' το ψάλσιμο του μυθικού Ορφέα.
 Είχες ακόμα κίνηση πιο πριν αρχινισμένη
 κι ήσουν κάπως έκπληκτη αν σκέψη φευγαλέα
 ακόλουθός σου να γενεί έκανε δένδρο με τ' αυτί.
 Ακόμα γνώριζες εσύ το μέρος όπου η λύρα
 —το κέντρο το ανήκουστο— με ήχο ανυψώθηκε.

Βήματα γι' αυτό τόλμησες όπου κάλλος απλώθηκε
 και κάποια μέρα ήλπιζες σ' εορτασμού πλημμύρα
 βήμα και βλέμμα φίλου σου να στρέψεις προς αυτή.

Αυτό το σονέτο δεξιότεχνα διασυνδέει όλα τα προλεχθέντα στα προηγούμενα πενήντα τρία σονέτα με τη νεαρή κόρη που έχει αποδημήσει — που ήρθε στη ζωή και σύντομα έφυγε απ' αυτήν. Συνδετικά στοιχεία (ή σημεία) είναι, βέβαια, η επανάληψη της παράξενης έκφρασης «δένδρο με τ' αφτί» —γνωστή όμως σε μας από το ήδη σχολιασθέν ποίημα— το «ψάλσιμο του Ορφέα» και, ασφαλώς, το μέσο της υπέρβασης, το δένδρο.

Ο ποιητής επιθυμεί το κορίτσι, ή μάλλον την ανάμνηση του κοριτσιού, μια και αυτό έχει εκλείψει φυσικά, να πάρει την άυλη μορφή μιας στιγμιαίας χορευτικής φιγούρας στον «αγνό αστερισμό» αυτών των χορών με τους οποίους εμείς οι θνητοί παροδικά, προσωρινά, τελούμε την υπέρβασή μας από τη φύση με τους άφωνους ή βωβούς ή άκαμπτους νόμους και κανόνες της. Στο σημείο αυτό διαπιστώνουμε ότι ο ηχητικός εικονισμός υπέρβασης του σονέτου A-1, έχει εδώ αντικατασταθεί από οπτικό εικονισμό. Επιπλέον, ας θυμηθούμε ότι ο εικονισμός χορού / χορευτού αποτελούσε σημαντικότερο σημείο στους ποιητές του μοντερνισμού παγκοσμίως — π.χ. στους T. S. Eliot και W. B. Yeats, ή στο δικό μας Γιώργο Σεφέρη, όπως έδειξε στη διατριβή του ο συνάδελφος Νάσος Βαγενάς.³ Επίσης ας σημειωθεί και το στοιχείο της παροδικότητας, του πεπερασμένου χρόνου, της σύντομης διάρκειας κατά την οποία εμείς οι θνητοί υπερτερούμε μόνον της φυσικής σταθερότητας κι αμετάβλητης κατάστασης της γης. Αυτή η δυνατότητα υπέρβασης —μας εξηγεί το δεύτερο τετράστιχο—, αυτή «η πλέρια ακοή» αφυπνίστηκε από το ψάλσιμο του Ορφέα. Και ενώ η κοπέλα συμπλήρωνε τη χορευτική της κίνηση, «λίγο ξαφνιασμένη αν ένα δένδρο σκέφτηκε για πολλή ώρα κατά πόσο να την ακολουθήσει στο άκουσμα» δηλαδή, το σύμβολο της διασύνδεσης γης και ουρανού δίσταζε λίγο να δεχτεί τη φευγαλέα φιγούρα της στο χορό, ενώ αυτή τελούσε την υπέρβασή της.

Το πρώτο τρίστιχο προσθέτει ότι το κορίτσι γνώριζε ακόμα το μέρος όπου η εξυψωμένη λύρα είχε ηχήσει — δηλαδή το «ανήκουστο κέντρο» στο οποίο την έφερνε η αίσθηση της μουσικής. Το τελευταίο τρίστιχο πρόσθετα εξηγεί ότι γι' αυτό είχε αποτολμήσει η κόρη τα ωραία

βήματα (κινήσεις) του χορού, ελπίζοντας μια μέρα στον τέλειο εορτασμό να στρέψει «το βήμα και το βλέμμα (πρόσωπο) του φίλου σου». Δεχόμενοι ότι «ο φίλος» είναι ο ποιητής, βλέπουμε πόσο ευαίσθητα και επιδέξια ο Rilke δηλώνει την παρουσία του, τη συμμετοχή του, στο λυρικό γίγνεσθαι των σονέτων, ενώ αυτά — πάντοτε πλάγια και έμμεσα — εισηγούνται το σύντομο δράμα της ζωής και της θανάτου του κοριτσιού, της σύντομης χορευτικής της κίνησης μέσα στην ύπαρξη — μια υπέροχη μεταφορά για τη ζωή.

Το τελευταίο σονέτο της ακολουθίας έχει ως εξής:

*Άφωνα φίλε αποστάσεων πολλών, να νιώσεις
πώς είναι η ανάσα σου χώρος που αβγατίζει.
Ανάμεσα στων σκοτεινών σημάντρων ακτινώσεις
ήχησε από μόνος σου. Σένα ό,τι εξασθενίζει
γίνεται κάτι δυνατό με τούτη την τροφή.
Πλέρια τη μεταμόρφωση κατάλαβε εσύ.
Ποια εμπειρία σου 'φερε πόνο κι αποστροφή;
Αν το πιστό σε πίκρανε, εσύ γίνε κρασί.

Σε τούτη την απρόσμετρη νύχτα να γίνεις
σ' αισθήσεών σου τον αρμό δύναμη μαγική,
νόημα στην παράξενη συνάντηση μονάχο.

Και αν στη μνήμη γήινου δεν γίνεται να μείνεις,
«Ρέω», να πεις στη σιωπηλή γη την καρτερική.
Λέγε στ' ορμητικό νερό: «Εγώ ζω και υπάρχω».*

Πιθανότατα το Β-29 (τελευταίο) σονέτο απευθύνεται στον ίδιο τον Rilke. Σε μια σχετική του σημείωση ο ποιητής γράφει «Σ' ένα φίλο της Βέρας», της νεαρής κοπέλας δηλαδή. Επειδή δε γνωρίζουμε κανένα άτομο στο σύντομο βίο της Βέρας Ούκαμα Κνουπ που να είχε βιώσει αυτά που καταγράφει το τελευταίο από τα Σονέτα στον Ορφέα, ή που να είχε τόσο μεγάλη υπαρξιακή σπουδαιότητα, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι «ο φίλος» είναι ο Rainer Maria Rilke. Άλλωστε η οντότητα του ποιητή / δημιουργού κυριαρχεί σ' όλους τους στίχους του Β-29.

Στην παράξενη και πρωτότυπη διατύπωση της προσφώνησης (στο πρώτο τετράστιχο), ο ποιητής διασυνδέει άρρηκτα την ύπαρξή του με το διάστημα, την αναπνοή και τον ήχο — στοιχεία που προσδιορίζουν τον ομιλητή υπαρξιακά: η αναπνοή του είναι χώρος που αυξάνει (αβγατίζει, χάριν της ρίμας): δηλαδή η ζωή του έχει φυσική / υλική διάσταση. Στα σκοτεινά καμπαναριάς ηχήσει ο εαυτός σου, λέει επί λέξει, «ανάμεσα στα δοκάρια», τα ακτινωτά στερεωμένα από τα οποία κρέμονται οι καμπάνες ή τα σήμαντρα. Και συνεχίζει μ' εκείνο το αντινομικό, «Εκείνο που σε εξασθενίζει γίνεται κάτι δυνατό με τούτη την τροφή», ίσως υπονοώντας ότι ο πόνος από την απώλεια της Βέρας μετατρέπεται σε δημιουργική ενέργεια μ' αυτή τη διατροφή, δηλαδή σε έργο τέχνης εμπνευσμένο από την οδύνη.

Το απευθυνόμενο πρόσωπο, ο εαυτός του, έχει πλήρως κατανοήσει τη μεταλλαγή που έχει γίνει στις μορφές ύπαρξης και ανυπαρξίας. Και ερωτά, τι τον έκανε να υποφέρει πιο πολύ; Σαν να γνωρίζει την απόκριση, ο Ποιητής παρέχει ένα εμπειρικό παράδειγμα: αν το πιεστό είναι πικρό για σένα, τότε γίνου εσύ ο ίδιος κρασί — δηλαδή, ταυτίσου με το αίτιο της δυσάρεστης και αρνητικής αίσθησης.

Στο τρίστιχο που έπεται ο Rilke συνεχίζει τις συμβουλές προς τον αντικειμενοποιημένο εαυτό του: να είσαι, αυτή την απρόσμετρη νύχτα, μια δύναμη μαγική στο σταυροδρόμι των αισθήσεών σου — εκεί όπου διασταυρώνονται οι αισθητήριες εμπειρίες σου — «εκεί να είσαι το νόημα των παράξενων συναντήσεων τους», δηλαδή να βρεις ή δημιουργήσεις νόημα από τη συγκέντρωση-διασταύρωση-διασύνδεση των δεδομένων από τις αισθήσεις σου — των διαφόρων ερεθισμάτων που επενεργούν στις άγρυπνες αισθήσεις σου, όπως βέβαια ο θάνατος της προσφιλούς κόρης και το πλέγμα των συναισθημάτων που αυτό το λυπηρό συμβάν προκαλεί στον ευαίσθητο αποδέκτη, τον ποιητή.

Και το σονέτο κλείνει με την υπενθύμιση της μιας και μοναδικής του υπόστασης, της γήινης δηλαδή, με μια υπαρξιακή επιβεβαίωση του είναι, επί λέξει: «Και αν το γήινο σ' έχει ξεχάσει, πες στη σιωπηλή γη ότι ρέεις», ότι κυλάς, νιώθεις ζωντανός· και στο τρεχούμενο νερό — άλλο τρανό σύμβολο ζωτικότητας και γονιμότητας — να πεις «υπάρχω», να διατρανώσεις την ύπαρξή σου.

Δεν είναι παράξενο ότι το τελευταίο σονέτο της ακολουθίας δεν αναφέρει καν τον Ορφέα ούτε το κορίτσι που μοιρολογιέται, ή μάλλον πλάγια υμνείται σαν ένα μέσο ενεργοποίησης, έμπνευσης, δημιουργίας του ποιητή. Στα πενήντα πέντε κομμάτια του συνόλου ο Rilke μίλησε και για τον αρχέτυπο ποιητή και για την αντιπροσωπευτική κόρη όσο απαιτούσε η αισθητική του κρίση, όχι περισσότερο. Δε μας ανέπλαθε το μύθο του Ορφέα ούτε σχολίαζε το σύντομο βίο της Βέρας. Άλλα θέματα τον απασχολούσαν, πολύ πιο εξεζητημένα και πιο σχετικά με την ποιητική λειτουργία στην εποχή του μοντερνισμού.

Για να σχηματίσουμε μια πληρέστερη εντύπωση του θεματικού φάσματος των σονέτων αυτών, παραθέτω εδώ τις αποδόσεις μου δύο συνεχομένων λυρικών από το Β' μέρος, χωρίς όμως να προβώ σε διεξοδική τους ανάλυση όπως στα προηγούμενα τρία, διότι ο χώρος και ο χρόνος δε μου παρέχονται αφειδώς:

*Μυς λουλουδιού που βαθμηδόν ανοίγει
της ανεμώνας πρωινού του λιβαδιού συνολικό,
ώσπου στον κόρφο μέσα της ρέει και καταλήγει
από ουράνια φωναχτά φως πολυφωνικό,
μυς μιας υποδοχής που δε γνωρίζει τελειωμό*

σ' άστρο γαλήνιο μπουμπουκιού τεντωμένος,
 κάποτε της πληρότητας με τόσο κορεσμό
 που σε δειλινού νόημα δε γέρνει κουρασμένος
 μόλις που είναι ικανός σ' εσέ να επιστρέψει
 ξεπεταγμένα απλωτά τ' άκρα πετάλων.
 κόσμων πολλών συ δύναμη κι απόφαση στη σκέψη!
 Εμείς, μέσα στη βία μας, περσότερο διαρκούμε.
 Μα πότε, και σε ποια ζωή όλων των άλλων,
 είμαστε τέλος ανοιχτοί έτοιμοι να δεχτούμε;

*

Ρόδο, εσύ θρονιασμένο, σ' αυτούς των αρχαίων χρόνων
 ένας κάλυκας υπήρξες μ' ένα χείλος περιθώριο.
 Για μας όμως πλήρες άνθος, αναρίθμητο κι αν μόνον,
 το πάντα ανεξάντλητο πράγμα με δίχως όριο.
 Στον πλούτο σου δείχνεις εσύ χιτών επί χιτώνων πάνω
 σε σώμα μοναχά που έκλαμψη φωτίζει
 όμως δικό σου πέταλο καταφρόνια και μόνον
 είναι καθώς και άρνηση όλων των ενδυμάτων.
 Τα πιο γλυκά του ονόματα επί αιώνες διαλαλεί
 σ' εμάς εδώ το άρωμα φτάνοντας το δικό σου.
 Ξάφνου σ' αέρα φέρεται όμοια με φήμη προσφιλή.
 Και όμως το μαντεύουμε, ανήμποροι να πούμε...
 Κι η μνήμη για συνάντηση πάει στο διάστημά του,
 που ώρες τη ζητούσαμε, ώρες που προσκαλούμε.

Στα δύο παραπάνω σονέτα δε δυσκολευόμαστε να διακρίνουμε — παρά την εκφραστική τους ερμητικότητα κι εσωτερικότητα— τον εικονισμό δύο θελκτικών μα πολύ διαφορετικών και προσωρινής διάρκειας λουλουδιών, της ανεμώνας (στο Β-5) και του ρόδου (στο Β-6), αμφότερα σύμβολα κάτι του ωραίου, το οποίο όμως είναι ευάλωτο στη φθορά. Ωστόσο, στην περίπτωση της ανεμώνας υπάρχει και το θέμα της πληρότητας που πηγάζει από την ικανότητα αυτού του άνθους να αντλεί απ' τη φύση κάλλος και δύναμη. Διατυπώνεται, επίσης, η καίρια ερώτηση: έχουμε εμείς οι άνθρωποι αυτή την ικανότητα, δεκτικότητα; Στην περίπτωση του ρόδου (Β-6) διακρίνουμε έμφαση στην πληρότητα αλλά και την αυτάρκεια του πολυπέταλου τριαντάφυλλου. Το άρωμα και τ' όνομά του διατηρούνται αιώνια στη μνήμη μας, ιδιαίτερα σε στιγμές που είμαστε σε θέση ν' ανακαλούμε την ανάμνηση και έτσι να νικούμε το χρόνο.

Φυσικά, υπάρχουν και πολλές άλλες ιδέες (θέματα) τόσο στα παραπάνω δύο όσο και στα υπόλοιπα πενήντα λυρικά της συλλογής. Φέρ' ειπείν: είμαστε εμείς οι θνητοί δεκτικοί, «ανοιχτοί», στα φαινόμενα και γεγονότα που συνιστούν την ύπαρξη σε πλήρη γήινη διάσταση; Αν ναι,

πότε; Σε ποια στιγμή της ζωής μας; Τι ρόλο παίζει η μνήμη, η ανάμνηση, στην αναγνώριση και διατήρηση μέσα μας των δεδομένων και βιωμάτων που μας κάνουν άνθρωπο; Τι νόημα και σημασία έχει η συνύπαρξη, συμβίωση, φιλία ως δεσμός στη διαμόρφωσή μας; Πρέπει ν' αποζητούμε το ποθητό για την τελείωσή μας; Και πολλά πολλά άλλα — σχεδόν όλα μιας υπαρξιακής χροιάς.

Ο ερμηνευτικός σχολιασμός, η αποδόμηση για να απομονωθούν και σχολιαστούν όλα τα ιδεολογήματα πενήντα πέντε δεκατετράστιχων με πυκνότητα και εξεζητημένα δεδομένα σίγουρα απαιτεί μια ικανών διαστάσεων μονογραφία. Εδώ πρέπει να σταματήσουμε.

Ας δούμε όμως πώς όλος αυτός ο λυρικός πλούτος ιδεών, λεπτότατα διατυπωμένων, σχετίζεται με το μυθολόγημα του Ορφέα, αφενός, και με την πρόωρα χαμένη Βέρα Ούκαμα Κνουπ, φίλη του ποιητή Rainer Maria Rilke, ώστε να κατανοήσουμε και τη λειτουργικότητα της ακολουθίας Σονέτα στον Ορφέα ως συνόλου: Ο Ορφέας είναι ένας από τους ελάχιστους θνητούς που γνώρισε τον Άδη (το θάνατο), μπόρεσε όμως να επιστρέψει στη ζωή και να συνεχίσει το δημιουργικό του πεπρωμένο. Κίνητρο για τη μετάβαση στον Άδη υπήρξε η αγάπη για μια γυναίκα. Όμοια και ο Rilke «γεύτηκε» το θάνατο, λόγω της φιλίας του προς την αποθανούσα, «γύρισε» όμως στο λειτούργημά του ως ποιητής, και μάλιστα ενισχυμένος υπαρξιακά από αυτή τη θλιβερή εμπειρία. Η Βέρα ήταν «ευάλωτη» και «περαστική» αλλά και «πλήρης» στη ζωή, δεν της έλειπε τίποτε, όπως και στα άνθη —ρόδο, ανεμώνη— δε λείπει τίποτε για το ρόλο τους στη φύση. Βλέπουμε, μ' άλλα λόγια, ότι η επιλογή θεμάτων του εικονισμού για να δραματοποιηθούν στο λυρικό λόγο, δείχνει το μέγεθος του ταλέντου του Rilke.

Στη διαδικασία πλαγίου σχολιασμού και ερμητικής διατύπωσης των σκέψεων και αισθημάτων του ο ποιητής μας υπαινίχθηκε πως τα διάφορα ερεθίσματα από τα βιώματα του βίου του τον ενεργοποιούν ως καλλιτέχνη. Πως διατηρεί στην αιωνιότητα (μέσω της μνήμης) αυτό που είναι εφήμερο (κάλλος) και πολύτιμο στην ύπαρξή μας. Τέλος, αν δεχτούμε το τελευταίο σονέτο (B-29) ως καταλυτικά συμπερασματικό στις προτροπές του «ες εαυτόν», τρόπον τινά, τότε η ακολουθία Σονέτα στον Ορφέα —παράλληλα με την ελεγειακή ή υμνητική της λειτουργία— συνιστά μια πρωτότυπη, συνοπτική και λυρικά διατυπωμένη Ποιητική του Μοντερνισμού, του οποίου ο Rilke υπήρξε μέγας πρωτεργάτης και φωτεινό παράδειγμα.

Σημειώσεις

¹ Rainer Maria Rilke, *Sonnets to Orpheus*. Trans. by M. D. Herter Norton, New York: W.W. Norton, 1962, p. 13. Δίγλωσση έκδοση με σχόλια στην αγγλική. Όλες οι παραπομπές μου σ' αυτή την έκδοση (εντός παρενθέσεων ο αριθμός της σελίδας) στο κείμενό μου.

² Θερμά ευχαριστώ τον καθηγητή Willy Benning, της Γερμανικής Φι-

λολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, για τις πολύτιμες ερμηνευτικές του υποδείξεις. Ομοίως ευχαριστώ και την υποψήφια διδάκτορα Ελισάβετ Ματθαίου.

³ *Ο Ποιητής και ο Χορευτής: Μια Εξέταση της Ποιητικής και της Ποίησης του Σεφέρη*, Αθήνα: Κέδρος, 1979, σελ. 17-21 και passim.

Abstract

Marios Byron RAÏZIS: *R. M. Rilke's Sonnets to Orpheus: An Interpretative Approach*.

The collection *Sonette an Orpheus*, by Rainer Maria Rilke (1923), is discussed and interpreted as having two functions. First, it constitutes an elegiac composition honoring the memory of a prematurely deceased young lady, and second –and most important– it obliquely suggests and illustrates his personal *poetics*. His sonnets A-1, B-5, B-6, B-28 and the last one B-29, are presented in a precise rhyming translation into Greek, and their individual symbolic or structural features (e.g., tree, woods, hearing, ear, melody, rose, anemone etc.) are explained as personal signs signifying beauty, transience, vulnerability, emotion, inspiration, creativity etc. which constitute the main themes and artistic concerns of a mature and almost existential Rilke, intimating how he functions as a poet.

