

Σύγκριση

Τόμ. 19 (2008)



Η φυσική του ουρανού: Η συμβολή της ζωγραφικής του Ελ Γκρέκο στη διαμόρφωση της ποιητικής του ώριμου Ρίλκε

Αναστασία Αντωνοπούλου

doi: [10.12681/comparison.10377](https://doi.org/10.12681/comparison.10377)

Copyright © 2016, Αναστασία Αντωνοπούλου



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Αντωνοπούλου Α. (2017). Η φυσική του ουρανού: Η συμβολή της ζωγραφικής του Ελ Γκρέκο στη διαμόρφωση της ποιητικής του ώριμου Ρίλκε. *Σύγκριση*, 19, 145–168. <https://doi.org/10.12681/comparison.10377>

Η φυσική του ουρανού.
Η συμβολή της ζωγραφικής του Ελ Γκρέκο
στη διαμόρφωση της ποιητικής
του ώριμου Ρίλκε

I. Εισαγωγικά

Ξέρετε, έχω μία και μοναδική λαχτάρα: να ταξιδέψω στο Τολέδο. [...]

Θα ήταν υπέροχο να δει κανείς αυτή την πόλη και τον Γκρέκο σε σχέση μαζί της.¹

Οι παραπάνω φράσεις προέρχονται από επιστολή του Ράινερ Μαρία Ρίλκε στη Marie von Thurn und Taxis τον Σεπτέμβριο του 1911. Στα μέσα της δημιουργικής του διαδρομής ο ποιητής γοητεύεται πράγματι από το έργο του Ελ Γκρέκο και επιχειρεί να εμβαθύνει στην ουσία της τέχνης του. Δεν είναι βέβαια η πρώτη φορά που ο Ρίλκε έλκεται από έργα των εικαστικών τεχνών· αντίθετα, όλο του το έργο διαπνέεται από έναν γόνιμο διάλογο με τις άλλες τέχνες.² Πολλά ποιήματά του είναι εμπνευσμένα από έργα τέχνης όλων των εποχών, ενώ αρκετά από αυτά –και αυτό ίσως είναι το πιο ενδιαφέρον στην περίπτωση του– εμπεριέχουν μια κρυμμένη ποιητική. Ο Ρίλκε εντάσσει δημιουργικά αρχές των εικαστικών τεχνών στον αναστοχασμό του πάνω στη συγκρότηση της δικής του ποιητικής τέχνης. Στο πλαίσιο της θεωρητικής συζήτησης που διεξάγεται στο χώρο της συγκριτολογίας αναφορικά με το θέμα «Λογοτεχνία και άλλες τέχνες», το έργο του Ρίλκε αποτελεί ένα ξεχωριστό παράδειγμα, που μπορεί να φωτίσει την ουσιαστική σχέση μεταξύ των τεχνών, πέραν των θεματικών ομοιοτήτων ή των μορφικών αναλογιών.³

Στο πλαίσιο του μοντερνισμού, η πρόσληψη των εικαστικών τεχνών, «το βίωμα της θέασης»,⁴ παίζει γενικότερα για τη λογοτεχνία έναν εξέχοντα ρόλο. Πολλοί συγγραφείς στις αρχές του 20ού αιώνα, προσπαθώντας να αποδώσουν την πραγματικότητα, πειραματίζονται με νέες φόρμες και νέες αισθητικές διαδικασίες και –έχοντας επισημάνει τα όρια της γλώσσας– επιχειρούν να διευρύνουν τα όρια του λεγόμενου με τη χρήση μη γλωσσικών εικονογραφικών μέσων. Ο Ρίλκε έχει συχνά αναπτύξει σε επιστολές και σε θεωρητικά του κείμενα, ιδιαίτερα της μέσης δημιουργικής του περιόδου, τη σύνδεση μεταξύ θέασης και ποιητικής τέχνης. Η μονογραφία του για τον Ροντέν και οι *Επιστολές για τον Σεζάν* απο-

τελούν μοναδικά ντοκουμέντα στοχασμού πάνω στα έργα τέχνης και στη «γλώσσα» τους. Τα μέσα της ζωγραφικής και της γλυπτικής αποκωδικοποιούνται στα κείμενα του Ρίλκε και βρίσκουν στην ποιητική συλλογή του *Νέα Ποιήματα* την αισθητική τους εφαρμογή. Ενώ η σχέση του Ρίλκε με τον Ροντέν και τον Σεζάν έχει αρκούντως διερευνηθεί, η σχέση του με τον Ελ Γκρέκο, που έπεται χρονικά, παραμένει εν πολλοίς ανεξερεύνητη. Μόλις τα τελευταία χρόνια άρχισαν να δημοσιεύονται άρθρα που εξετάζουν συγκριτολογικά τη σχέση «Ρίλκε–Ελ Γκρέκο» και επιχειρούν να ανιχνεύσουν το αποτύπωμά της στο έργο του ποιητή.⁵ Το ταξίδι του Ρίλκε στην Ισπανία το φθινόπωρο του 1912, που πραγματοποιείται με μοναδικό στόχο την εμπάθουση στο έργο του Γκρέκο, σηματοδοτεί μια δημιουργική στροφή στο έργο του, αποτελώντας έναν σημαντικό σταθμό στη μετάβαση από τα *Νέα Ποιήματα* στις ώριμες *Ελεγείες του Ντονίνο*. Ο Ρίλκε βρισκόταν εκείνη την εποχή σε εσωτερική και δημιουργική αναζήτηση γνωρίζοντας ότι η τέχνη του έπρεπε να ανανεωθεί. Βλέπει στον Γκρέκο, που τότε γνωρίζει μια σημαντική αναγέννηση, έναν σεβαστό πρόγονο με τον οποίο μπορεί να ταυτιστεί εξελίσσοντας τις αρχές της ποιητικής του τέχνης.

Στο πλαίσιο αυτού του σύντομου μελετήματος θα δούμε πρώτα τις ριλικές αναφορές στον Γκρέκο, όπως αυτές έχουν καταγραφεί κυρίως στην αλληλογραφία και στις σημειώσεις του, θα εξετάσουμε στη συνέχεια ποιήματα που έχουν γραφτεί σε ισπανικό έδαφος και φαίνεται να σχετίζονται άμεσα με την επίδραση του μανιεριστή ζωγράφου, για να καταλήξουμε στη συμβολή του έργου του Γκρέκο στη δημιουργία των *Ελεγειών*. Το ενδιαφέρον εστιάζεται στη διερεύνηση του ερωτήματος κατά πόσο ο άγγελος στο έργο του Γκρέκο επηρεάζει τη διάμορφωση του αγγέλου των *Ελεγειών*.

II. Η γνωριμία του Ρίλκε με το έργο του Γκρέκο

Ο Ρίλκε ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με το έργο του Δομηνίκου Θεοτοκόπουλου γύρω στα 1904, μέσω της γνωριμίας του με τον ισπανό ζωγράφο Ignacio Zuloaga, φίλο του Ροντέν.⁶ Ο Zuloaga ήταν μεγάλος θαυμαστής του Ελ Γκρέκο και ένας από τους πρωτεργάτες της επανεκτίμησης του έργου του, που εκείνη την εποχή δεν ήταν ιδιαίτερα γνωστό εκτός Ισπανίας.⁷ Σύμφωνα με μαρτυρίες, ο Zuloaga κατείχε στο ατελιέ του τρεις τουλάχιστον πίνακες του Γκρέκο: τον *Άγιο Αντώνιο*, τον *Άγιο Φραγκίσκο της Ασίζης* και έναν από τους πίνακες με τίτλο *Παρθένος Μαρία*, και αυτοί ήταν μάλλον οι πρώτοι που είδε ο Ρίλκε.

Το πραγματικό πάθος, ωστόσο, του ποιητή για το έργο του Γκρέκο ξεκινά τον Οκτώβριο του 1908, όταν σε μια έκθεση στο Παρίσι βλέπει τον πίνακα

*Άποψη του Τολέδου ή Το Τολέδο στην καταιγίδα.*⁸ Ο πίνακας άσκησε πάνω του μια ισχυρή δύναμη, την οποία μεταφέρει το ίδιο κιάλας βράδυ συγκλονισμένος σε επιστολή του στον Ροντέν:

Αγαπητέ Ροντέν,

Μόλις επέστρεψα από το Σαλόν,⁹ όπου πέρασα μία ώρα βλέποντας τον πίνακα *Τολέδο* του Γκρέκο. Μπροστά σ' αυτό το τοπίο έμεινα έκθαμβος. Πρέπει να σας περιγράψω τον πίνακα όπως τον είδα εγώ. Λοιπόν: Καταιγίδα έχει ξεσπάσει και πέφτει ραγδαία πίσω από μια πόλη, που βρίσκεται στην πλαγιά ενός λόφου και φαίνεται να υψώνεται βιαστικά προς τον καθεδρικό ναό της και ακόμα πιο πάνω, προς το φρούριό της, ένα συμπαγές τετράγωνο. Ένα φως σε λωρίδες πέφτει στη γη και την οργώνει, την ταράζει, την κομματιάζει, αφήνοντας έτσι να προβάλλουν εδώ και κει, πίσω από τα δέντρα, τα χωράφια σε χρώμα χλωμό πράσινο σαν ξενυχτισμένα. Ένα στενό ποτάμι ξεπροβάλλει μέσα από τους λόφους απειλώντας τρομερά με το σκούρο νυχτερινό του μπλε τις πράσινες φλόγες των θάμνων. Η τρομαγμένη πόλη ορθώνεται με μια τελευταία κοπιαστική προσπάθεια σαν να ήθελε να αντισταθεί και να αποκρούσει τη ζοφερή ατμόσφαιρα. Θα 'πρεπε να έχει κανείς τέτοια όνειρα. Ίσως να κάνω λάθος που αφοσιώνομαι με τέτοια ένταση σ' αυτό τον πίνακα. Θα μου πείτε όταν τον δείτε και σεις.

Δικός σας αγαπητέ μεγάλη φιλε, / Ρίλκε¹⁰

Το ενδιαφέρον του Ρίλκε για τον Γκρέκο και το Τολέδο θα ενισχυθεί τρία χρόνια αργότερα (το 1911), όταν θα επισκεφθεί μια περιοδική έκθεση στην «Παλαιά Πινακοθήκη» του Μονάχου, η οποία περιελάμβανε σημαντικά έργα του Γκρέκο. Γράφει στην Helene von Nostitz: «Είδα πρόσφατα [...] απερίγραπτα όμορφους πίνακες του Γκρέκο που σε αιχμαλωτίζουν με την τεράστια και αποφασιστική παρουσία τους», ενώ την ίδια μέρα στον Anton Kirpenberg: «Στο Μόναχο εκτίθενται υπέροχοι πίνακες του Γκρέκο, μπροστά στους οποίους σκοπεύω να περάσω κάθε ελεύθερη ώρα της εδώ παραμονής μου σαν μαθητής». ¹¹ Ο Ρίλκε επισκέπτεται την έκθεση ξανά και ξανά: «Γκρέκο, Γκρέκο, υπάρχουν εδώ πολλοί, ένας ολόκληρος τοίχος με σπάνιους και δυνατούς πίνακες. Αυτό με κρατάει από τη μια μέρα στην άλλη». ¹²

Το έργο στο οποίο φαίνεται να εστιάζεται αυτή τη φορά το ενδιαφέρον του είναι ο *Λαοκόων*.¹³ Ο πίνακας αυτός του Γκρέκο πραγματεύεται τη γνωστή ιστορία της κατασπάραξης του τρώα ιερέα και των γιων του από τα φίδια ως τιμωρία της θεάς Αθηνάς, με φόντο ωστόσο το Τολέδο. Ο Γκρέκο επιχειρεί θεματικά μια τολμηρή υπέρβαση, ανατρέποντας τα δεδομένα του χρόνου και του χώρου, υπέρβαση την οποία ο Ρίλκε φαίνεται να κατανοεί. Γράφει στη φίλη του ζωγράφο Mathilde Vollmoeller: «Ο Λαοκόων, ο Λαοκόων! Μπορείτε να φανταστείτε τι ήταν για μένα. Στεκόμουν ώρες μπροστά του και έβλεπα όλο και περισσότερο ότι αυτό μπορούσε τελικά να συμβεί, ότι αυτή η δράση έπρεπε να εκτυ-

λίσσειται μπροστά από το Τολέδο...».¹⁴ Η ενθουσιώδης πρόσληψη αυτού του έργου πιθανώς να οφείλεται στη συνοχή πόλης, φύσης και δραματικής έντασης που παρουσιάζει ο πίνακας.¹⁵ Ιδού πώς τον περιγράφει στη Marie von Thurn und Taxis:

Φανταστείτε έναν μεγάλο πίνακα. Μπροστά κάτω, στο καφετί, πετρώδες έδαφος, σκοτεινιασμένο έντονα και τραγικά από τα σύννεφα πάνω, ο Λαοκόων, τυλιγμένος με το φίδι, το οποίο προσπαθεί να απωθήσει· ο ένας από τους γιους του είναι ήδη πεσμένος κάτω, ένας άλλος αριστερά όρθιος με το σώμα προς τα πίσω τεντωμένο εναντίον του δυνατού τόξου του δεύτερου φιδιού, που έφτανε σχεδόν ως την καρδιά του. Δυο άλλοι γιοι στα δεξιά, που δεν μπορούν να συλλάβουν το γεγονός (τόσο γρήγορα είχε συμβεί και είχε κυριαρχήσει) και μέσα σε όλα αυτά και ανάμεσα από όλα αυτά: ανάμεσα στην πτώση, στο τέντωμα και στην αντίσταση, ανάμεσα από όλους τους ενδιαμέσους χώρους της απελπισίας – το Τολέδο, σαν να γνώριζε γι' αυτό το συμβάν, φαίνεται να ωθείται προς τα πάνω, προς τον ανήσυχο λόφο του, χλωμό από τη λάμψη του ουρανού που έπεφτε πίσω. Μια ασύγκριτη, αξέχαστη εικόνα.– ...¹⁶

Ήδη με την περιγραφή αυτών των δυο έργων –*Άποψη του Τολέδου* και *Λαοκόων*– έχουμε ένα πρώτο δείγμα ριλικικής «έκφρασης»¹⁷ και συνάμα ένα πρώτο δείγμα επίδρασης του Γκρέκο στον Ρίλκε. Η γλωσσική περιγραφή στα κείμενα του Ρίλκε ακολουθεί τη δραματική δυναμική, τον ανήσυχο ρυθμό και τη θεατρικότητα που έχουν τα έργα του Γκρέκο. Η πόλη, το φως και το ποτάμι προσωποποιούνται και εντάσσονται στο δραματικό γίγνεσθαι.¹⁸ Οι περιγραφές, ιδιαίτερα της *Άποψης του Τολέδου*, έχουν τα χαρακτηριστικά ενός εσωτερικού τοπίου, μιας ονειρικής εικόνας, και δεν απέχουν από τις θέσεις των ιστορικών τέχνης.¹⁹ Εκτός όμως από την εύστοχη απόδοση του περιεχομένου και της ατμόσφαιρας των έργων, παρατηρεί κανείς ότι και ο τρόπος γραφής του ποιητή απηχεί χαρακτηριστικά της τεχνικής του μεγάλου ζωγράφου. Ο Γκρέκο στο απόγειο του μανιερισμού αποδυναμώνει τους νόμους της κεντρικής προοπτικής.²⁰ Η κάθετη δυναμική των επιμηκυσμένων αναλογιών του οδηγεί στην άρση των ορίων του πάνω και του κάτω άκρου του πίνακα. Ο Ρίλκε πραγματώνει γλωσσικά αυτή τη γεμάτη εντάσεις κίνηση του ανοίγματος των ορίων προς τα πάνω και προς τα κάτω μέσω της πειραματικής επέκτασης των συντακτικών δομών και των μεταφορικών αναφορών. Συνάμα, η προσωποποίηση των πραγμάτων και η εκφραστικότητα των επιλεγμένων παρομοιώσεων ανοίγουν νέες πολύσημες αναφορές και εξελίσσουν μια ιδιαίτερη δυναμική που παραπέμπει στην τεχνική του Γκρέκο. Ο Ρίλκε επιχειρεί να μεταμορφώσει τα συμβαίνοντα στον πίνακα σε κειμενική εικόνα. Το ίδιο περίπου συμβαίνει με την απόπειρα να συντάξει γραπτώς το οπτικό γεγονός του *Λαοκόοντα*. Ιδιαίτερη ευαισθησία δείχνει ο Ρίλκε και

στις δυο περιγραφές των έργων του Γκρέκο στην αντιθετική χρήση των χρωμάτων (φωτεινό–σκοτεινό), που αποτελεί επίσης χαρακτηριστικό του μανιερισμού. Έχει προηγηθεί βέβαια η μεγάλη εμπειρία της επαφής του με τη ζωγραφική του Σεζάν. Ο ίδιος παραδέχεται ότι στη συνάντηση με τον Γκρέκο πήγε προετοιμασμένος «μέσα από πολλά πράγματα, μέσα από τους δύσκολους καιρούς, μέσα από τον Σεζάν [...]». ²¹ Αντίστοιχα χαρακτηριστικά γραφής θα βρούμε και στις επιστολές που θα γράψει ο Ρίλκε από το Τολέδο περιγράφοντας πίνακες του Γκρέκο.

III. Στο Τολέδο τον Γκρέκο

Το 1911 είναι μια καθοριστική χρονιά για τον Ρίλκε αναφορικά με την πρόσληψη του Γκρέκο. Διατηρεί συστηματική επαφή με το ζωγράφο λόγω της έκθεσης των έργων του στο Μόναχο, τα οποία «είδε, ξαναείδε, βίωσε, αφομοίωσε», ²² στην αλληλογραφία του εμφανίζονται πολύ πυκνές αναφορές, ενώ συνάμα είναι και η χρονιά που ωριμάζει μέσα του η ιδέα του ταξιδιού στην Ισπανία. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η ζωγραφική του Γκρέκο ξύπνησε στον Ρίλκε τη λαχτάρα γι' αυτό το ταξίδι, το οποίο τελικά θα πραγματοποιήσει το φθινόπωρο του 1912. Το Τολέδο, το οποίο σημειωτέον γνώριζε μόνο από τους πίνακες του Γκρέκο, ως δημιουργική περιρρέουσα ατμόσφαιρα του μεγάλου ζωγράφου, γίνεται ένας τόπος που επιθυμεί σφοδρά να επισκεφθεί. Γκρέκο και Τολέδο εμφανίζονται στην αλληλογραφία του στο εξής ως άρρηκτα συνδεδεμένες έννοιες. ²³

Εάν διαβάσει κανείς συστηματικά τις επιστολές του έτους 1912, ανακαλύπτει ότι ο ποιητής πρόβαλλε στο επικείμενο ισπανικό ταξίδι σημαντικά ερωτήματα, ελπίδες, προσδοκίες και ανάγκες. Την επιθυμία του να εμβαθύνει στις γνώσεις του σχετικά με τον Γκρέκο και το Τολέδο την αντιλαμβάνεται ο ίδιος ως μια γιγάντια αποστολή. Γράφει λ.χ. στον εκδότη του Anton Kirpenberg: «Ξέρετε ότι ο Γκρέκο ανήκει στα μεγαλύτερα γεγονότα των τελευταίων δυο ή τριών χρόνων της ζωής μου. Η ανάγκη να ασχοληθώ συνειδητά μαζί του είναι σαν αποστολή, σαν ένα βαθιά εσωτερικό καθήκον». ²⁴ Χαρακτηριστικό είναι επίσης ότι επιθυμεί να πραγματοποιήσει ένα ταξίδι που, όπως άλλοτε το ρώσικο, θα του πρόσφερε εμπειρίες θέασης, ικανές να κινητοποιήσουν το γράψιμό του και να εξελίξουν την ποιητική του τέχνη. Στην ίδια επιστολή διαβάζουμε: «Μου φαίνεται ότι το ταξίδι στην Ισπανία θα έχει για την πρόδό μου την ίδια σημασία με το ταξίδι στη Ρωσία παλιότερα, θα φέρει μαζί του τη δύναμη της έκφρασης, που αυτή τη στιγμή δεν μου δίδεται». Οι προσδοκίες του φαίνονται και από μια άλλη επιστολή: «Θα φύγω [...] για το Τολέδο και θα μείνω εκεί, όχι ως απλός

ταξιδιώτης, αλλά σαν να ήταν για πάντα, όσο περισσότερο γίνεται με τον τρόπο του Τολέδου [...] γιατί όταν σκέφτομαι τη θέαση, νιώθω μέσα μου ότι έχω ανάγκη το Τολέδο, τον Γκρέκο...».²⁵

Είναι σαφές ότι οι προσδοκίες του Ρίλκε σχετίζονται με τη δημιουργικότητά του. Δικαίως ο Jean Gebser χαρακτήρισε το ταξίδι αυτό ως «φυγή προς τα μπροστά».²⁶ Ο Ρίλκε εκείνη την εποχή είναι εξαντλημένος από την ολοκλήρωση του σε μεγάλο βαθμό αυτοβιογραφικού μυθιστορήματος *Μάλτε*, μια δουλειά επίπονη για τον ποιητή, που τον «άδειασε» εσωτερικά. Συνάμα έχει ξεκινήσει στο Ντουίνο τον κύκλο των *Ελεγειών*, έργο το οποίο ωστόσο δεν προχωράει. Λίγους μήνες πριν από το ταξίδι στην Ισπανία ο ίδιος μιλάει για «κρίση ζωής και δημιουργίας», ενώ συνάμα διατυπώνει ξεκάθαρα την επιθυμία και την ελπίδα του για μια εντελώς καινούργια αρχή.²⁷ Η κρίση αυτή συνδέεται με την αυξανόμενη πεποίθηση ότι οι αρχές της τέχνης του έπρεπε να εξελιχθούν, πεποίθηση που συνδέεται επίσης με την κρίση της σχέσης του με τις «πατρικές φιγούρες» των εικαστικών τεχνών της μέσης περιόδου (Ροντέν και Σεζάν).²⁸ Στο Τολέδο του Γκρέκο αναζητάει αποστασιοποίηση από τον Ροντέν και νέες μορφές θέασης, ικανές να εκφράσουν ποιητικά το μεγάλο περιεχόμενο των *Ελεγειών*.

Η λαχτάρα του Ρίλκε για το καινούργιο φαίνεται και από τον ασθμαίνοντα ρυθμό του ταξιδιού που έκανε μέσα σε λίγες μέρες: Ντουίνο, Μόναχο, Μπαγιόν, Μαδρίτη, Τολέδο. Πριν φύγει από το Μόναχο (28.10.1912) βλέπει άλλη μια φορά τον *Λαοκόοντα* και μετά από τρεις μέρες φθάνει στη Μπαγιόν, πόλη στα σύνορα Γαλλίας–Ισπανίας, στο μουσείο της οποίας θαυμάζει δύο Γκρέκο. Τη διάβαση των γαλλικών συνόρων προς την Ισπανία την αισθάνεται ως πέρασμα προς μια νέα δημιουργική φάση: «Τα πράγματα γίνονται σοβαρά, γίνονται σοβαρά»,²⁹ γράφει σε επιστολή του. Αμέσως την επομένη φεύγει κατευθείαν για το Τολέδο, χωρίς παραμονή στη Μαδρίτη. Τη μέρα της άφιξής του στο Τολέδο γράφει στον Anton Kirpenberg: «Στο Μόναχο δεν είχα τίποτα άλλο ανάγκη από το να φύγω επειγόντως, να μην είμαι πλέον εκεί, αλλά εδώ, – ταξίδεψα, ταξίδεψα, χωρίς να παίρνω υπόψη μου τίποτα και τώρα, τώρα, τώρα μπορώ να το πω – είναι το Τολέδο, είναι το Τολέδο».³⁰

Οι προσδοκίες του Ρίλκε από το Τολέδο φαίνεται να επιβεβαιώνονται: «Ήταν μια πόλη που προσδοκούσα απεριόριστα να δω και τώρα αυτή ξεπερνά κάθε προσδοκία, της παραδόθηκα με κομμένη την ανάσα».³¹ Σε άλλες επιστολές χαρακτηρίζει την πόλη «ασύγκριτη», τη δύναμη της φύσης «υποβλητική και ανυπόταχτη» και τον καθεδρικό ναό της ως χώρο που άσκησε πάνω του «μεγαλύτερη δύναμη και από την Παναγία των Παρισίων».³²

Ο Ρίλκε βιώνει την πόλη συνολικά ως ένα υψηλό μόρφωμα, όπως το είχε

παρουσιάζει ο Ελ Γκρέκο στα έργα του. Σε επιστολή του παραδέχεται ο ίδιος ότι στο δικό του Τολέδο εμπλέκεται ο Γκρέκο.³³ Ο ποιητής διαμορφώνει πράγματι τη δική του εικόνα της πόλης με υπόβαθρο την ανάγνωση των έργων του Γκρέκο (*Αποψη του Τολέδου και Λαοκόων*) που είχε δει πριν από το ταξίδι. Οι περιγραφές του πραγματικού Τολέδου στις επιστολές του από την Ισπανία δεν διαφέρουν πολύ από τις περιγραφές των έργων του Γκρέκο, που εξετάσαμε πιο πριν. Περιέχουν όλες την έντονα βιωμένη δυναμική των παρουσιάσεων της πόλης στα εν λόγω έργα του Γκρέκο. Στην Ισπανία συντήκονται η επιτόπου θέαση της πόλης και του τοπίου με τις ήδη διαμορφωμένες παραστάσεις σε ένα όλο. Κάθε συνάντηση με το τοπίο του Τολέδου καθίσταται για τον ποιητή ένα δέjà νυ βίωμα, το οποίο περιλαμβάνει αδιαχώριστα ορατό και φαντασιακό. Το ισπανικό τοπίο δομείται στα γραπτά του Ρίλκε ως τοπίο τέχνης μέσα από τα εικονογραφικά πρότυπα της ζωγραφικής του Γκρέκο. Η ρευστοποίηση των ορίων ανάμεσα στη θέα της πραγματικής πόλης και της καλλιτεχνικής της αποτύπωσης στο έργο του Γκρέκο, η ανατροπή μεταξύ πρωτοτύπου και αντιγράφου, είναι χαρακτηριστική: «Δεν μπορώ να σας παρουσιάσω αυτή την πόλη [...] μπορώ, όμως, να βασιστώ στο ότι έχετε δει τον *Λαοκόοντα*: Γιατί έτσι είναι»,³⁴ γράφει σε επιστολή του επιχειρώντας να περιγράψει το Τολέδο. Ο Ρίλκε παραιτείται από τη γλωσσική περιγραφή. Το πραγματικό Τολέδο είναι το Τολέδο του Γκρέκο. Αδύναμος να γλωσσοποιήσει τις εντυπώσεις του εμφανίζεται και σε άλλες επιστολές: «Να σας πω πώς είναι εδώ δεν θα μπορέσω ποτέ αγαπητή φίλη»,³⁵ γράφει στη Marie von Thurn und Taxis σε μια από τις πρώτες του επιστολές από το Τολέδο, ενώ στη Lou Andreas-Salomé παραπονείται πως «δεν υπάρχουν λέξεις».³⁶ Στις περιπτώσεις που αποπειράται να περιγράψει την πόλη, οι περιγραφές γίνονται με όρους ζωγραφικής:

Αυτή η ασύγκριτη πόλη δυσκολεύεται να κρατήσει στα τείχη της το άνδρo, αμείωτο, ανυπότακτο τοπίο, το βουνό, το βουνό των οραμάτων, της αποκάλυψης – η γη ξεπηδά τρομερά από μέσα της και γίνεται κόσμος, δημιουργία, όρος, χαράδρα, Γένεσις.³⁷

Το Τολέδο εμφανίζεται ως ένας χώρος που διέπεται από εντάσεις και αντιθέσεις, σαν να ωθείται από εξωτερικές δυνάμεις προς τα πάνω και ταυτόχρονα από μέσα προς τα έξω. Οι κειμενικές περιγραφές του Ρίλκε αποτελούν μια απόπειρα γλωσσικής καταγραφής της μανιεριστικής τεχνικής του Γκρέκο. Η εικονογραφία και η αισθητική του ζωγράφου επαναλαμβάνονται: επιμήκυνση, παραμόρφωση και θεατρικότητα. Ύφος που θυμίζει εξπρεσιονιστικό πίνακα έχει και η ακόλουθη περιγραφή:

Ένας τρόμος εκτινάσσει τους πύργους ψηλά. Μια κραυγή κάνει τις πύλες αυτό που είναι. Μια υποχώρηση λυγίζει τις γέφυρες, κι όλα αυτά δεν έχουν καμιά δυνατότητα να ησυχάσουν. Γιατί συμβαίνουν σε ένα τρομαγμένο βουνό, γύρω από το οποίο, βαθιά κάτω, κάνει τις θηλιές του το ποτάμι σαν να ήθελε να το πνίξει.³⁸

Στη ζωγράφο Mathilde Vollmoeller γράφει ο Ρίλκε από το Τολέδο ότι προσπάθησε οι περιγραφές του να είναι ένα είδος «καρτ ποστάλ», να δημιουργήσει δηλαδή μέσα από τη γλώσσα έναν πίνακα. Χαρακτηριστική είναι η απάντηση της Vollmoeller: «Η καρτ ποστάλ σας ήταν όμορφη και ξεκάθαρη, την είδα προσεκτικά και επί μακρόν, έτσι όπως με αφήνατε να βλέπω καθαρά και ανάλαφρα μέσα από τις λέξεις».³⁹ Κάποιες φορές η θέα του Τολέδου παίρνει το χαρακτήρα των Θεοφανίων, της μαγικής στιγμής:

Όπως κανείς δεν μπορεί να περιγράψει ένα φάντασμα, και μιλάει μόνο για τον τρόπο που ένιωσε, όπως ο Μωσής που δεν ήταν αρκετά δυνατός για τα Θεοφάνια, αλλά τρώμαξε και βουβάθηκε, έτσι αντιδρά η καρδιά μπροστά σ' αυτή την πόλη και περισσότερο δεν μπορεί κανείς να πει ούτε να αποδείξει.⁴⁰

Κατά την παραμονή του στο Τολέδο ο Ρίλκε δεν γράφει σχεδόν τίποτα· πρόκειται πολύ περισσότερο για διάστημα πρόσληψης εικόνων, θέασης, εσωτερικής επεξεργασίας και στοχασμού. Η εμπειρία του Γκρέκο και του Τολέδου θα διοχετευθεί στην ποίησή του την επόμενη χρονιά (1913), αλλά θα αφήσει το αποτύπωμά της και στο όψιμο έργο του. Τέλος Νοεμβρίου αποφασίζει να αφήσει το Τολέδο λόγω του κρύου και κάποιων προβλημάτων υγείας και να εγκατασταθεί στη νοτιοϊσπανική πόλη Ρόντα, όπου θα παραμείνει για ένα μήνα. Η παραμονή στη Ρόντα αποτελεί μια συγγραφικά ενδιαφέρουσα περίοδο· γράφει δέκα ποιήματα που σχετίζονται όλα με την ισπανική εμπειρία και με το βίωμα της τέχνης του Γκρέκο.⁴¹

IV. Γκρέκο, Τολέδο και άγγελος.

Ο άγγελος στον Γκρέκο και ο άγγελος των Ελεγειών

Όλο και περισσότεροι μελετητές του Ρίλκε ισχυρίζονται ότι η Ισπανία υπήρξε το «εργαστήριο των *Ελεγειών*»,⁴² εφόσον τόσο το ισπανικό τοπίο όσο κυρίως το βίωμα της τέχνης του Γκρέκο καθόριζαν για πολλά χρόνια την ποιητική προοπτική του. Οι *Ελεγείες* είναι πράγματι το έργο που απασχολεί τον Ρίλκε εσωτερικά κατά την παραμονή του στην Ισπανία. Πρόκειται για μια ποιητική συλλογή, η συγγραφή της οποίας ξεκίνησε στο Ντουίνο, πριν από το ισπανικό ταξίδι, το φθινόπωρο του 1912, συνεχίστηκε αποσπασματικά στην Ισπανία και το Παρίσι, διακό-

πηκε παντελώς κατά τη διάρκεια του πολέμου για να ολοκληρωθεί δέκα χρόνια αργότερα, το 1922.⁴³ Αναφερόμενος ο ίδιος στις *Ελεγείες*, τις χαρακτηρίζει μαζί με τα *Σονέτα στον Ορφέα* ως τη «σπουδαιότερη δουλειά της ωριμότητάς του».⁴⁴

Κεντρική συμβολική φιγούρα εδώ είναι ο άγγελος. Κάθε προσέγγιση του σπουδαίου αυτού ποιητικού κύκλου θέτει στο επίκεντρό της την αποσαφήνιση αυτής της συμβολικής μορφής. Για τη σημασία του αγγέλου στο έργο του Ρίλκε οι αναλύσεις είναι πολλές και διαφορετικές:⁴⁵ εκτείνονται από προσεγγίσεις μέσω υπαρξισμού έως ισλαμικής θρησκείας. Ο Beda Allemann αναγνωρίζει στον άγγελο –πέρα από οποιαδήποτε φιλοσοφική ή θρησκευτολογική ερμηνεία– μια ιδιαίτερη ποιητική σημασία: «Φαίνεται πως ο άγγελος έχει πάνω από όλα τη λειτουργία του “μεγάλου απέναντι”, προς το οποίο αναφέρονται και εκφράζονται οι *Ελεγείες*, χωρίς να επιθυμούν να το περιγράψουν επακριβώς».⁴⁶ Ο άγγελος, ο οποίος έχει μια συνεχή παρουσία στον κύκλο, τίθεται ως σύμβολο του απόλυτου για τον άνθρωπο ιδεώδους. Η ανάλυση της ανθρώπινης ύπαρξης παρουσιάζεται μέσα από την ποιητική αντιπαράθεσή της προς το ιδεώδες του αγγέλου. Ο Ρίλκε εστιάζει την προβληματική του στους διαχωρισμούς που κυριαρχούν στην ανθρώπινη συνείδηση όπως «παρελθόν–μέλλον», «χρονικότητα–αιωνιότητα», κυρίως όμως σε αυτόν μεταξύ ζωής και θανάτου. Οι διαχωρισμοί αυτοί, που αναγκάζουν τον άνθρωπο σε μια κλειστή και περιορισμένη ύπαρξη, δεν υφίστανται για τον άγγελο: αυτός ενσαρκώνει την υπέρβαση τους, τη μεγάλη ενότητα των βασιλείων ζωής και θανάτου, που ο Ρίλκε αποκαλεί «διπλό βασίλειο». Εξηγώντας ο ποιητής τη σημασία του αγγέλου μετά την ολοκλήρωση του έργου, σε μια πολύ σημαντική επιστολή προς τον πολωνό μεταφραστή του Witold Hulewicz το 1925, γράφει:⁴⁷

Στα *Ελεγεία*, κατάφαση της ζωής και κατάφαση του θανάτου αποδεικνύονται ένα [...]. Ο θάνατος είναι η πλευρά της ζωής που μας έχει αποστρέψει το πρόσωπο και που εμείς δεν τη φωτίζουμε: οφείλουμε να επιχειρήσουμε την επίτευξη της μεγαλύτερης δυνατής συνείδησης της ύπαρξής μας σε χώρο και χρόνο που ενοικεί και στους δύο τομείς, των οποίων τα όρια είναι δυσδιάκριτα, τρέφεται ανεξάντλητα και από τους δύο. Η αληθινή μορφή του βίου περνά μέσα και από τους δύο τομείς, το αίμα στην πιο μεγάλη του τροχιά διασχίζει και τους δύο: δεν υφίσταται ούτε εδώ ούτε επέκεινα, παρά η μεγάλη ενότητα όπου ενοικούν τα πλάσματα που μας υπερβαίνουν, οι «άγγελοι» [...]. Ο «άγγελος» των *Ελεγείων* δεν έχει καμιά σχέση με τον άγγελο των χριστιανικών ουρανίων [...]. Είναι το πλάσμα εκείνο στο οποίο εμφανίζεται ήδη τελειωμένη η μεταβολή του ορατού σε αόρατο, την οποία εμείς επιτελούμε. Όλοι οι παρελθόντες πύργοι και τα παλάτια παραμένουν υπαρκτά για τον άγγελο των *Ελεγείων*.⁴⁸

Ο Ρίλκε αναζητούσε ήδη από την εποχή της σύλληψης της ιδέας αυτού του

ποιητικού κύκλου εικόνες και σύμβολα που θα απέδιδαν την άρση των απόλυτων διαχωρισμών, ορίζοντας την ενότητα. Ο άγγελος υπήρχε στη σκέψη του πριν από το ισπανικό ταξίδι, εφόσον εμφανίζεται ως μοτίβο στις δύο Ελεγείες που είχε γράψει στο Ντούινο.⁴⁹ Εδώ μας ενδιαφέρει κατά πόσο οι άγγελοι του Γκρέκο επιβεβαιώνουν την αρχική σύλληψη και συμμετέχουν στην τελική διαμόρφωση του μοτίβου. Σε μια πρώιμη σχετικά επιστολή από το Τολέδο γράφει ο Ρίλκε:

«Μια γυναίκα του ουρανού πάνω στη γη» είχε χαρακτηρίσει ο Ιησούτης Ribadaneira⁵⁰ [...] την Παρθένο Μαρία. Αυτό θα μπορούσε να το πει κανείς και γι' αυτή την πόλη: μια πόλη του ουρανού πάνω στη γη, γιατί ανήκει πράγματι και στα δύο, διαπερνάει καθετί του υπάρχον [...]. Αυτή η πόλη είναι στον ίδιο βαθμό εδώ για τα μάτια των νεκρών, των ζωντανών και των αγγέλων.⁵¹

Αμέσως μετά, στην ίδια επιστολή, αναφέρεται το όνομα του Γκρέκο: «Πίνακες του Γκρέκο είδα πολλούς. Κάποιους από αυτούς με απόλυτο θαυμασμό». Το παραπάνω απόσπασμα έχει μεγάλη σημασία για την κατανόηση της καλλιτεχνικής αποκάλυψης που σήμαινε το Τολέδο και ο Γκρέκο για τον Ρίλκε και για την επίδραση αυτής της εμπειρίας στις *Ελεγείες*. Ο Ρίλκε συσχετίζει την πόλη με την Παναγία υπογραμμίζοντας ως κοινό χαρακτηριστικό ότι ανήκουν και στα δύο βασίλεια: γη και ουρανό. Μιλώντας εδώ για τρία πρόσωπα, που θα μπορούσαν να συναντηθούν σε ένα σημείο: αυτό των ζωντανών (χρονικότητα), των νεκρών (αιωνιότητα) και των αγγέλων (διπλό βασίλειο), αγγίζει ήδη ένα σημαντικό σημείο της προβληματικής των *Ελεγειών*. Διαβάζουμε στην πρώτη *Ελεγεία*:

Οι Άγγελοι (λένε) δεν θα ΄ξεραν πολλές φορές, αν περπατάνε ανάμεσα σε ζωντανούς ή πεθαμένους. Το αιώνιο ρέμμα, περνώντας κι από τα δύο Βασίλεια παρασέρνει, πάντα, όλες τις ηλικίες και, πάνω κι απ' τα δύο Βασίλεια, δεσπόζει η φωνή του.⁵²

Έχουμε δηλαδή σε ένα πρώιμο σχετικά κείμενο από την παραμονή του στην Ισπανία το συνδυασμό «Γκρέκο, Τολέδο, άγγελος», ο οποίος στο εξής εμφανίζεται στις επιστολές του ως μια άρρηκτη τριαδική σύνθεση. Από τους πίνακες του Γκρέκο που βλέπει στο Τολέδο σχεδόν τον έλκουν μόνο αυτοί που περιέχουν παραστάσεις αγγέλων και γι' αυτούς μιλάει κατά κύριο λόγο στις επιστολές του. Το πιο χαρακτηριστικό κείμενο του Ρίλκε σχετικά με τον τρόπο που ο ίδιος αντιλαμβάνεται τον άγγελο στη ζωγραφική του Γκρέκο είναι μια σημείωση του 1913 που γράφει στη Ρόντα της Ισπανίας:

Μόνο στο Τολέδο [...] τα πράγματα έχουν την ένταση αυτού που στην καθημερινότητα δεν είναι ορατό: της αποκάλυψης. Και πιθανόν αυτό είναι το επόμενο που πρέπει να μάθω. Την πραγματικότητα των αγγέλων. Στη ζωγραφική συνήθως οι ουρανοί παρου-

σιάζονται ως μια επίταση του γήινου. Ο Γκρέκο επηρεασμένος από τις συνθήκες στο Τολέδο άρχισε να εισαγάγει στη ζωγραφική του το εσωτερικό των ουρανών, να ανακαλύπτει επάνω ουράνια καθρεφτίσματα αυτού του κόσμου [...].

Ο άγγελος του Γκρέκο δεν είναι ανθρωπόμορφος όπως τα ζώα στα παραμύθια, αλλά ούτε και το διακοσμητικό, μυστικό χαρακτηριστικό του βυζαντινού βασιλείου του Θεού. Η φύση του είναι ρευστή. Είναι ο ποταμός που περνάει και από τα δύο βασίλεια, ό,τι είναι το νερό στη γη και στην ατμόσφαιρα είναι ο άγγελος για το ευρύτερο πεδίο του πνεύματος, ρυάκι, πάχνη, δροσιά, σιντριβάνι της ψυχικής ύπαρξης, πτώση και άνοδος. Μόλις εδώ, στο έργο του Γκρέκο, υπερέχει ο άγγελος από τα πουλιά. Γιατί το αποφασιστικό δεν είναι ότι πετάει, εφόσον το πέταγμα περιορίζεται και από τις δύο πλευρές, το αποφασιστικό είναι ότι τεντώνεται, εκτείνεται από τον κόσμο των αισθητών στον υπεραισθητό κόσμο. Μόνο αυτό το τέντωμα είναι αδιάκοπο, έχει την αρχή του και μετά χάνεται στο άπειρο [...]. Το βουβό επίμονο τέντωμα γεμίζει τα χέρια των αγγέλων με γιγάντιες κατευθύνσεις, κι αυτό μοιάζει με τις Σίβυλλες του Μικελάντζελο, που φέρουν στα μέλη τους το βάρος του μέλλοντος.⁵³

Ο άγγελος, όπως παρουσιάζεται στο έργο του Γκρέκο, καθίσταται για τον Ρίλκε μια υπέροχη συμβολική μορφή για την ένωση του κόσμου των αισθητών με τον υπεραισθητό κόσμο, του πεπερασμένου με το άπειρο. Την ίδια μέρα με την παραπάνω σημείωση γράφει το ποίημα *Στον Άγγελο*.⁵⁴ Εδώ παρουσιάζει ο Ρίλκε σπερματικά τις θέσεις που θα βρούμε αναλυτικά αργότερα στις *Ελεγείες*. Το ποίημα διαμορφώνει –με τον άγγελο δυνατό και λαμπερό να στέκεται «στην άκρη»– έναν κόσμο αντίθεσης ανάμεσα στο μικρό και μικρόψυχο ανθρώπινο είναι και στο μεγαλειώδες και σιωπηλό του αγγέλου. Οι πίνακες του Γκρέκο που είδε ο Ρίλκε στο Τολέδο και διαμόρφωσαν την αντίληψή του για τον άγγελο είναι πολλοί. *Ο ενταφιασμός του Κόμη Οργκάθ* (στην εκκλησία του Άγιου Θωμά) εικονοποιεί, κατά τη γνώμη μου, με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο τη ριλική ιδέα του διπλού βασιλείου. Το έργο αποτελείται από δύο σαφώς διακριτά μέρη: στο κάτω μέρος παρουσιάζεται η ταφή και στο πάνω η υποδοχή στον ουρανό. Ένας άγγελος φέρει την ψυχή του νεκρού στον ουρανό και στέκεται ανάμεσα στους ανθρώπους που θρηνούν και στο βασίλειο του Θεού. Εδώ κυριαρχεί ένα ονειρικό, μη πραγματικό είναι, το οποίο ακολουθεί την εσωτερική έμπνευση του καλλιτέχνη όχι μόνο στη δομή αλλά και στις μορφές και στα χρώματα. Μοιάζει με ένα όραμα, όπου το πνεύμα ελευθερώνεται από τα δεσμά του γήινου κόσμου.⁵⁵ Στον πίνακα *Η Βάπτιση του Ιησού* (στο Νοσοκομείο San Juan Bautista de Afuera), ένας φωτεινός άγγελος στέκεται στην άκρη του πίνακα –όπως στο ποίημα του Ρίλκε– και δείχνει προς τα πάνω, συνδέοντας μέσα από την κίνηση των χεριών του αλλά και μέσα από το βλέμμα του τα γήινα συμβάντα με την αιωνιότητα του Θεού. Με ξεχωριστό τρόπο έλκει την προσοχή του Ρίλκε ο πίνακας *Ανάληψη της Παρθένου*.

Με τους αγγέλους και την Παναγία να ανυψώνονται στα ουράνια, ο Γκρέκο παρουσιάζει στον πίνακά του ένα γεγονός στο οποίο συμμετέχουν τόσο η γη όσο και ο ουρανός και θα δώσει στον Ρίλκε έμπνευση για τη συγγραφή ενός ποιήματος, για το οποίο θα γίνει εκτενέστερα λόγος πιο κάτω. Στα παραπάνω έργα του Γκρέκο ο θάνατος ανοίγεται στην αιωνιότητα των ουρανών παρέχοντας στον Ρίλκε μια απaráμιλλη εικόνα για τη «σφαίρα του είναι» και για το «Ανοιχτό» της 8ης Ελεγείας, ως χώρου που δεν φράζεται από το τέλος του θανάτου.

Οι άγγελοι του Γκρέκο επιβεβαιώνουν, ενισχύουν και εμπλουτίζουν την αρχική σύλληψη του μοτίβου και συμμετέχουν αποφασιστικά στην τελική του διαμόρφωση, όπως θα το δούμε στις ολοκληρωμένες *Ελεγείες*. Η μορφή του αγγέλου δεν είναι απλώς ένα λογοτεχνικό, θεωρητικό προϊόν, αλλά και μια πνευματική προσπάθεια που σχετίζεται με τη ζωή του ποιητή. Στα μέσα Ιανουαρίου 1913, όντας ακόμη στη Ρόντα της Ισπανίας, σημειώνει: «Εγώ, που έχω συνηθίσει τόσο τα γήινα πράγματα, πρέπει (και μου είναι τόσο δύσκολο αυτά τα χρόνια) να υπερβώ τους ανθρώπους και να περάσω (μαθαίνοντας) στους αγγέλους».⁵⁶

V. Από τον Σεζάν στον Θεοτοκόπουλο ή από το «καθήκον των ματιών στο καθήκον της καρδιάς». Η ποιητική του ώριμου Ρίλκε

Η εμπειρία του Θεοτοκόπουλου δεν σχετίζεται μόνο με την εύρεση κατάλληλων συμβολικών μορφών για την έκφραση της προβληματικής των *Ελεγείων*. Αυτό είναι μια σημαντική διάσταση, αλλά η επίδραση του Γκρέκο δεν εξαντλείται εδώ. Η μελέτη των ουσιωδών αρχών της τέχνης του συμβάλλει στην αποκρυστάλλωση του νέου περιεχομένου που θα πάρει η ποιητική τέχνη του Ρίλκε. Κάποια ποιήματα και θεωρητικές σημειώσεις που γράφονται στην Ισπανία ή λίγο μετά αποκαλύπτουν τη σημασία αυτής της επίδρασης. Από αυτά θεωρώ το πρώτο μέρος της *Ισπανικής Τριλογίας* (*Spanische Trilogie*) και το *Ανάληψη της Μαρίας I και II* (*Himmelfahrt Mariae*)⁵⁷ πολύ σημαντικά για την προβληματική που εξετάζουμε, αφενός γιατί σχετίζονται με το έργο του Γκρέκο, αλλά και γιατί κυρίως αποτελούν ποιήματα ποιητικής, στα οποία φαίνονται ξεκάθαρα οι νέες δημιουργικές αρχές του Ρίλκε.

Τα δύο ποιήματα με τίτλο *Ανάληψη της Μαρίας I και II*, που έγραψε ο Ρίλκε στη Ρόντα τον Ιανουάριο του 1913, είναι άμεσα εμπνευσμένα από τον ομώνυμο πίνακα του Γκρέκο.⁵⁸ Ο ποιητής δεν κάνει καμιά προσπάθεια να κρύψει την πηγή της έμπνευσής του, αντίθετα, δίνοντας στο ποίημα τον ίδιο τίτλο με το έργο του Γκρέκο αποτίει φόρο τιμής στον μεγάλο ζωγράφο. Στο ποίημα διατυ-

πώνει συνάμα μια αναθεώρηση προηγούμενων δημιουργικών πιστεύω του. Τον πίνακα αυτό του Γκρέκο είχε δει ο Ρίλκε στην εκκλησία San Vicente του Τολέδου και τον περιγράφει σε επιστολή του ως εξής:

Στο Τολέδο είδα πολλούς πίνακες του Γκρέκο με όλο και περισσότερη επίγνωση και όλο και καθαρότερη κατάνυξη. Στο τέλος την *Ανάληψη της Παρθένου* στο San Vicente: Ένας μεγάλος άγγελος εισβάλλει λοξά στην εικόνα, δυο άλλοι άγγελοι απλώς τεντώνονται προς τα πάνω και από το περίσσευμα όλων αυτών προκύπτει καθαρή ανάληψη και δεν είναι δυνατόν να γίνει διαφορετικά. Αυτό είναι η φυσική του ουρανού.⁵⁹

Ο Ρίλκε γοητεύεται από το θέμα, την υπέροχη σύνδεση ουράνιου και γήινου,⁶⁰ αλλά και από τα εκφραστικά μέσα του Γκρέκο. Η σπειροειδής ανελικτική γραμμή των αγγέλων που περιβάλλουν την Παρθένο, οι πτυχώσεις του φορέματός της, το έντονο φως που εκπέμπεται προς τα κάτω, το Άγιο Πνεύμα στην παραδοσιακή εικονογραφική του μορφή ως λευκή περιστέρα, η εισβολή του αγγέλου λοξά στον πίνακα, όλα αυτά τα στοιχεία συνεργάζονται δημιουργώντας ξεκάθαρα την αίσθηση της προς τα πάνω κίνησης. Ο Ρίλκε το περιγράφει αυτό ως «καθαρή ανάληψη», ως «φυσική του ουρανού». Η ουράνια αυτή φυσική, που απέχει από εκείνη της επιστήμης και των νόμων της βαρύτητας, σχετίζεται με το υπέροχο του θρησκευτικού οράματος του Γκρέκο και πολύ περισσότερο με το υπέροχο της τέχνης του. Τα μοναδικά ζωγραφικά μέσα του Γκρέκο, εδώ η μανιεριστική επιμήκυνση των μορφών, εφαρμόζονται για να καταστήσουν ορατή την ανάληψη. Αντίστοιχα, ο Ρίλκε θα επιχειρήσει στο ποίημά του με γλωσσικά μέσα να δημιουργήσει την αίσθηση της ανόδου στον ουρανό. Εκτός από τους άμεσους χαρακτηρισμούς –π.χ. «η Ανερχόμενη» (3η στροφή)– επιστρατεύεται μια σειρά παρομοιώσεων, μεταφορών και εικόνων, που συντελούν στη δημιουργία της αίσθησης της ανάληψης. Στην 1η στροφή, λ.χ., η αίσθηση αυτή προκύπτει μέσω των λέξεων «λάδι» και «θυμίαμα», πολύτιμων προσφορών που, καίόμενες, δημιουργούν μια ανερχόμενη στήλη καπνού. Κίνηση προκύπτει και από την παρομοίωση της Μαρίας με «χρυσό ψηλό στάχυ» (2η στροφή), αλλά και από τη χρήση μεταφορών που σχετίζονται με ρευστότητα υγρών: «Γάλα των Επιγείων» (1η στροφή) και «πηγή» (3η στροφή). Διασκελισμοί, που υιοθετούνται στους στίχους 5, 11, 12, 17 και 29, ενισχύουν την αίσθηση της ροής σε συντακτικό και ακουστικό επίπεδο. Πιστός στο οπτικό του πρότυπο παραμένει ο Ρίλκε και αναφορικά με την επιλογή των χρωματικών επιθέτων: γαλάζιο και χρυσό είναι τα χρωματικά επίθετα του ποιήματος, και έχουν άμεση αναφορά στο ανοιχτό γαλάζιο ένδυμα της Μαρίας και στη χρυσαφιά λάμψη γύρω από το πρόσωπό της στον πίνακα.

Στο διπλό αυτό ποίημα ο Ρίλκε διατυπώνει μια ξεκάθαρη κίνηση αποστασιοποίησης από τις προηγούμενες δημιουργικές του αρχές, οι οποίες συνοψίζονταν στην ποιητική θεωρία της «καθαρής θέασης» και της «μεταμόρφωσης». Βαθιά επηρεασμένος από την τέχνη των Ροντέν και Σεζάν, ο Ρίλκε αντιλαμβάνονταν με τους όρους αυτούς τη σύλληψη της ουσίας των πραγμάτων μέσω επίμονης παρατήρησης και την άμεση διοχέτευση αυτής της σύλληψης στο ποίημα. Με τη μετατροπή της απτής πραγματικότητας σε τέχνη τα πράγματα υπερβαίνουν τη φθαρτή και πεπερασμένη τους ύπαρξη και κερδίζουν διάρκεια.⁶¹ Απέναντι στις παραπάνω αρχές, που καθόρισαν σε μεγάλο βαθμό τη δημιουργία της συλλογής *Νέα Ποιήματα*, στέκεται ο ποιητής κριτικά στο ποίημα που εξετάζουμε. Στο α' μέρος του, το λυρικό εγώ εκφράζει το φόβο ότι η Μαρία θα εξαφανιστεί από «το βασίλειο του ορατού»· ωστόσο, τη συγκεκριμένη στιγμή συνδέεται ακόμη οπτικά μαζί της. Το εγώ επιχειρεί να ιδρύσει μέσα από την αίσθηση της όρασης («επίμονο βλέμμα», 4η στροφή) μια σχέση διάρκειας με τη φευγαλέα μορφή, ταυτόχρονα όμως αντιλαμβάνεται το μάταιο του εγχειρήματος. Η απόπειρα του λυρικού εγώ να κρατήσει τη Μαρία στο βλέμμα του ναυαγεί «σαν την εικόνα στη λίμνη». Στο β' μέρος του ποιήματος, η Μαρία έχει για πάντα απομακρυνθεί. Το αίσθημα της εγκατάλειψης κλιμακώνεται στην τελευταία στροφή:

Εμείς μένουμε εκεί, από όπου εσύ έφυγες. Κάθε
σημείο κάτω θέλει να παρηγορηθεί.
Δος μας χάρη, δυνάμωσέ μας σαν με κρασί.
Γιατί εδώ δεν μπορούμε πλέον να μιλάμε για θέαση.

Η προηγούμενη μέθοδος της θέασης φαίνεται πλέον ανεπαρκής. Η αποτυχία της όρασης, που είχε υπαινικτικά αναγγελθεί στο α' μέρος, επιβεβαιώνεται οριστικά στην τελευταία πρόταση: «Γιατί εδώ δεν μπορούμε πλέον να μιλάμε για θέαση». Η συνειδητοποίηση ότι η αρχή της θέασης δεν οδηγεί την ποίησή του παραπέρα συμβαίνει στην Ισπανία, και διατυπώνεται με χαρακτηριστικό τρόπο στο απόσπασμα της ακόλουθης επιστολής:

Ξαφνικά στη Ρόντα συνειδητοποίησα ότι η όρασή μου ήταν υπερφορτωμένη. Κι εκεί ο ουρανός ήταν εξαίσιος και οι σκιές που δημιουργούσαν τα σύννεφα έδιναν μια ιδιαίτερη έκφραση στη γη – αχ, στεκόμουν εκεί *σαν να είχα φθάσει στο τέλος των ματιών μου, σαν να έπρεπε κανείς τώρα να τυφλωθεί*, ώστε στο μέλλον –εφόσον τα συμβαίνοντα και η ύπαρξη είναι ανεξάντλητα– να προσλαμβάνει τον κόσμο μέσα από μια άλλη αίσθηση: μουσική, μουσική: αυτό θα ήταν.⁶²

Ένα χρόνο μετά γράφει στην Ellen Delp:

Το ισπανικό τοπίο ήταν το τελευταίο που βίωσα απεριόριστα [...]. Εκεί, τα ίδια τα πράγματα του εξωτερικού κόσμου: πύργος, βουνό, γέφυρα, είχαν συνάμα την ανήκουστη, αξεπέραστη ένταση των εσωτερικών ισοδυνάμων, μέσω των οποίων θα έπρεπε κανείς να τα παρουσιάσει στην τέχνη. Εμφάνιση και όραμα συνυπήρχαν στο αντικείμενο, σε καθένα από αυτά παρουσιαζόταν ένας ολόκληρος εσωτερικός κόσμος, *λες και ένας άγγελος που επέπτευε το χώρο να ήταν τυφλός και να κοίταζε προς τα μέσα του*. Αυτός ο κόσμος, που δεν μπορεί πλέον να θεαθεί από τον άνθρωπο αλλά από τον άγγελο, είναι ίσως τώρα το πιο πραγματικό μου καθήκον, τουλάχιστον σ' αυτό το σημείο συμπίπτουν όλες οι ως τώρα προσπάθειές μου.⁶³

Είναι σαφές ότι η καλλιτεχνική αρχή την οποία ευαγγελίζεται ο Ρίλκε δεν είναι αυτή της θέασης, της υπομονετικής παρατήρησης των πραγμάτων, αλλά αυτή της «τυφλότητας», που σημαίνει θέαση εσωτερική και οραματική. Στους πίνακες του Γκρέκο ο Ρίλκε αναγνώρισε έναν δημιουργικό κόσμο που δεν προέκυπτε από την εμπειρική-οπτική προοπτική, αλλά έναν κόσμο αγγελικής προοπτικής, ο οποίος επέτρεπε να φαίνονται τα χωριστά βασίλεια του χώρου και του χρόνου, του ουρανού και της γης σύγχρονα, σαν μια ενιαία πραγματικότητα. Ο Ρίλκε αναγνωρίζει στη ζωγραφική του Γκρέκο μια συνθετική δομική αρχή, από την οποία προέκυψαν έργα που είναι περισσότερο «αποκαλύψεις και πυρετικά οράματα»,⁶⁴ δημιουργίες στις οποίες κυριαρχεί η «φυσική του ουρανού». Ο ποιητής μιλά για τον άγγελο που εκτείνεται στο υπεραισθητό. Ζητούσε μια σύνθεση όπου τα δυο βασίλεια θα βρίσκονταν σε μια συνεχή σχέση και αναφορά και θα εμφανίζονταν όχι ως αντιθέσεις αλλά σε μια φαντασική ενότητα. Ο άγγελος χαρακτηρίζει ακριβώς για τον Ρίλκε αυτό το φαντασικό σημείο αναφοράς. Ο νέος τύπος τώρα για το καινούργιο του ποιητικό καθήκον είναι η δημιουργία ενός κόσμου όπου αισθητό και υπεραισθητό, ορατό και αόρατο, θα παρουσιάζονται σε μια ενιαία εμφάνιση. Στις *Ελεγείες* και στα *Σονέτα στον Ορφέα* χτίζεται πράγματι ένα πλουραλιστικό ανοιχτό σύμπαν, το οποίο τοποθετείται πέραν των ορίων του εμπειρικού είναι. Το ποίημα *Ανάληψη της Μαρίας*, που εξετάσαμε, αποτελεί μια προαναγγελία του ποιήματος *Στροφή* (*Wendung*, 1914).⁶⁵ Πρόκειται για ένα πολύ γνωστό και σημαντικό ποίημα, σταθμό στην ποιητική εξέλιξη του Ρίλκε. Όλο το κείμενο κυριαρχείται από το ρήμα «βλέπω» και τα συνώνυμά του και κορυφώνεται στους στίχους: «Γιατί δες, στη θέαση υπάρχει ένα όριο [...]. Η δουλειά των ματιών έχει γίνει, / κάνε τώρα τη δουλειά της καρδιάς». Στους παραπάνω στίχους η έρευνα βλέπει ομόφωνα την απομάκρυνση από τα ιδεώδη της εποχής των *Νέων Ποιημάτων*. Το ενδιαφέρον και λιγότερο συζητημένο είναι ότι αυτές οι σκέψεις είχαν ήδη καταγραφεί στα ποιήματα *Ανάληψη της Μαρίας I και II*.

Εξίσου σημαντικό για την προβληματική που εξετάζουμε θεωρώ το πρώτο μέρος της *Ισπανικής Τριλογίας*, που γράφτηκε κι αυτό στη Ρόντα.⁶⁶ το περιεχό-

μενό του είναι επίσης περιεχόμενο ποιητικής. Όλο το ποίημα αποτελείται από μια μοναδική περίφραση 24 στίχων, η οποία στην πραγματικότητα είναι μια επίκληση ή προσευχή στο Θεό. Αυτό που ζητάει το λυρικό εγώ σαν προσευχή είναι να του δοθεί η δυνατότητα να «φτιάξει ένα πράγμα». Ο όρος «πράγμα» μας παραπέμπει άμεσα στην αισθητική των *Νέων Ποιημάτων*, συλλογή που άλλωστε χαρακτηρίζεται ως «Ποίηση των πραγμάτων» (Dingdichtung) και εκφράζει την παθιασμένη στροφή του Ρίλκε προς την πραγματικότητα. Ο Ρίλκε χρησιμοποίησε εκείνη την εποχή τον όρο «πράγμα τέχνης»⁶⁷ για να χαρακτηρίσει τα γλυπτά του Ροντέν και τους πίνακες του Σεζάν, ενώ για τον εαυτό του επιθυμούσε να δημιουργεί αντίστοιχα «πράγματα, όχι εικαστικά, αλλά γραμμένα».⁶⁸ Στην *Ισπανική Τριλογία* ο ποιητής αναφέρεται σε κάθε στίχο σε εικόνες, βιώματα και εμπειρίες του ισπανικού ταξιδιού⁶⁹ και παρακαλεί από όλα αυτά και από τον ίδιο να προκύψει το πράγμα-ποίημα: «Να φτιάξω ένα πράγμα, Κύριε, Κύριε, Κύριε, / ένα πράγμα συμπαντικό-γήινο σαν μετεωρίτη». Το ποίημα αυτό είναι μια γέφυρα από την ποιητική των *Νέων Ποιημάτων* προς την ποιητική των *Ελεγειών*. Έχουμε βέβαια κι εδώ επανάληψη της βασικής θέσης: «το ποίημα ως πράγμα», αλλά εξελιγμένη σε μια κατεύθυνση πιο πνευματική. Στην έκφραση «συμπαντικό-γήινο» αποτυπώνεται το νέο ιδεώδες για την ποίηση ως έκφραση σύνθεσης και αναίρεσης των διαχωρισμών. Η παρομοίωση του ποιήματος με μετεωρίτη αποδίδει ακριβώς αυτή τη σύνθεση. Η παρομοίωση ανάγεται επίσης σε μια ισπανική εμπειρία:

Στεκόμουν νύχτα στην υπέροχη γέφυρα του Τολέδου, όταν ξαφνικά έπεσε ένα αστέρι στον κοσμικό χώρο διαγράφοντας ένα τεντωμένο, αργό τόξο και ήταν συνάμα (πώς να το πω;) σαν να διαπερνούσε και τον εσωτερικό μου κόσμο: σαν να μην υπήρχε το διαχωριστικό περίγραμμα του σώματος.⁷⁰

Το νέο ποιητικό ιδεώδες σχετίζεται άμεσα με το βίωμα του Τολέδου και της ζωγραφικής του Γκρέκο: Το Τολέδο, που ο Ρίλκε βίωσε ως μια πόλη που περικλείει τόσο το εμπειρικό όσο και το στοιχειώδες-μυθικό, και η ζωγραφική του Γκρέκο, ως τέχνη που εναρμονίζει το γήινο με το ουράνιο, το εμπειρικό με το πνευματικό.

VI. Απόηχος

Κοντά στο τέλος του ισπανικού ταξιδιού, που διάρκεσε τέσσερις περίπου μήνες,⁷¹ ο Ρίλκε αποτιμά την ισπανική διαμονή ως διάστημα σπουδαίων εσωτερικών αλλαγών και αναγνωρίζει τον Γκρέκο ως καθοριστικό παράγοντα. Μιλώ-

ντας για τον εαυτό του σε επιστολή του στον Anton Kirpenberg χρησιμοποιεί τις εκφράσεις: «ανανέωση», «υπέρβαση» και «διαδικασία ανασκαφής σε όλη την επικράτεια του εαυτού».⁷² Τονίζει επίσης την αδιαμφισβήτητη συμβολή του ταξιδιού σ' αυτές τις αλλαγές και συζητά τη στάση του απέναντι στον Ροντέν, γράφοντας ότι έχει περιέλθει και αυτή στη δίνη των μεγάλων αλλαγών. Πριν επιστρέψει στο Παρίσι, αποφασίζει έναν τελευταίο σταθμό στη Μαδρίτη, τον οποίο στην ίδια επιστολή δικαιολογεί ως εξής:

Θα παραμείνω λίγες μέρες στη Μαδρίτη, γιατί χωρίς τους Γκρέκο του Πράδο και του Εσκοριάλ θα παρέμεναν ουσιώδεις στόχοι του ταξιδιού μου ανεκπλήρωτοι, και το Όλο, απότομα διακεκομμένο σε ένα σημείο, θα άρχιζε στην αναπόληση να υποφέρει.

Ο Ρίλκε δεν θα επισκεφθεί ξανά την Ισπανία. Όταν ωστόσο εγκαθίσταται στο Μυζοτ της Ελβετίας, τόπο ολοκλήρωσης των *Ελεγειών*, το τοπίο εκεί θα ξυπνήσει μέσα του αναμνήσεις από την ισπανική διαμονή, γεγονός το οποίο τονίζει επανειλημμένα στις επιστολές του. Η βαθύτερη επεξεργασία των ισπανικών αναμνήσεων φαίνεται πως συμμετέχει καθοριστικά στη συνεκτική ολοκλήρωση των *Ελεγειών*:⁷³

Ανήκει στα θαύματα της ζωής μου [...] το ότι βρήκα στο Canton du Valais αυτό τον παμπάλαιο πύργο, που ονομάζεται Château de Muzot, η σκληρότητα του οποίου με οδήγησε σε απόλυτη μοναξιά, ενώ το τοπίο της κοιλάδας γύρω και οι δυνατοί σχηματισμοί στην κοιλάδα του Ροδανού μου πρόσφεραν το μέτρο και τα σύμβολα για εσωτερικά ισοδύναμα. Επιπλέον, πάνω από αυτό το τοπίο ησυχάζει το δονούμενο, ελαφρύ και πνευματικό φως του «Ile de France» και αυτό στη σχεδόν ηρωική του μορφή έφερε μπροστά μου τις *ισπανικές αναμνήσεις, τις οποίες οικειοποιήθηκα βαθύτερα*. Από αυτό το γεγονός προέκυψε ξανά η ικανότητα από την οποία είχα σχεδόν παραιτηθεί, να συνεχίσω αυτό που είχα ξεκινήσει πριν από τον πόλεμο και να το φέρω σε ένα αίσιο τέλος με συνοχή.⁷⁴

Ο Ρίλκε τοποθετεί αναδρομικά την εμπειρία του ισπανικού ταξιδιού δίπλα σε αυτή της Ρωσίας και του Παρισιού.⁷⁵ Το 1926, λίγους μήνες πριν πεθάνει, γράφει: «Το πιο σημαντικό γεγονός μετά από τη Ρωσία και το ανεξάντλητο Παρίσι: Η Ισπανία, ιδωμένη από το Τολέδο».⁷⁶ Αντίστοιχη αναφορά κάνει την ίδια χρονιά σε επιστολή στη ρωσίδα ποιήτρια Marina Zwetajewa: «Εισήλθες Μαρίνα στον εσωτερικό μου χάρτη: κάπου ανάμεσα στη Μόσχα και στο Τολέδο δημιούργησα χώρο για τον δικό σου ωκεανό».⁷⁷ Μόσχα, Παρίσι και Τολέδο, τρεις πόλοι στο ταξίδι ζωής του Ρίλκε, όχι μόνο γεωγραφικοί, αλλά και εσωτερικοί. Και στους τρεις αυτούς τόπους, οι αναζητήσεις του ποιητή βρήκαν καθοριστικές εικόνες. Στη Ρωσία ήταν η εμπειρία της ρώσικης θρησκευτικότητας και η σπουδή της ρώσικης εικονογραφίας τα στοιχεία που τον επηρέασαν και καθό-

ρισαν την πρώτη δημιουργική του φάση· στο Παρίσι η εμπειρία της μεγαλούπολης, αλλά πάνω από όλα η τέχνη των Ροντέν και Σεζάν, άφησαν ανεξίτηλο αποτύπωμα στο μέσο έργο του· στο Τολέδο σημαντικά έγιναν το ισπανικό τοπίο και η ζωγραφική του Γκρέκο.⁷⁸

Η σχέση του Ρίλκε με την τέχνη του Γκρέκο δεν έχει τον αγωνιώδη και αυστηρό χαρακτήρα που είχε με τα δυο μεγάλα πρότυπα της μέσης δημιουργικής του περιόδου, τον Ροντέν και τον Σεζάν. Τόσο στις *Επιστολές για τον Σεζάν* όσο και στη μονογραφία για τον Ροντέν, εύκολα διαβάζει ο αναγνώστης το πάθος, σχεδόν την αγωνία του ποιητή να ανακαλύψει τον κώδικα Σεζάν ή Ροντέν και να τον μεταφέρει στην ποίησή του. Η επίδραση του Γκρέκο είναι βαθιά ουσιαστική, συνάμα ελεύθερη και ήρεμη. Πραγματικό πάθος για την τέχνη του Γκρέκο εκφράζει ο Ρίλκε στις επιστολές του πριν από το ταξίδι στην Ισπανία αλλά και κατά τη διάρκειά του. Στο διάστημα αυτό θα δούμε να επαναλαμβάνονται στιγμές της επαφής του με την τέχνη του Σεζάν: επίμονη παρατήρηση έργων, επανειλημμένη επίσκεψη του ίδιου μουσείου και ανάγκη περιγραφής των έργων στις επιστολές του. Μια ομοιότητα ακόμα μεταξύ πρόσληψης Σεζάν και Γκρέκο είναι ότι και στις δυο περιπτώσεις γοητεύεται ο ποιητής γιατί έρχεται αντιμέτωπος όχι με κάτι το απόλυτα καινούργιο, αλλά με κάτι που από καιρό πριν διαισθανόταν και επεξεργαζόταν μέσα του. Πρόκειται και στις δυο περιπτώσεις για σχέσεις «επιβεβαίωσης και αναφοράς».⁷⁹ Ωστόσο, ο μελετητής του έργου του Ρίλκε παρατηρεί να διαγράφεται καθαρά μια πορεία μετατόπισης από την κολοσσιαία πραγματικότητα του Σεζάν στην άυλη και πνευματική πραγματικότητα του κόσμου του Γκρέκο. Να επισημάνουμε εδώ ότι ο Γκρέκο είναι ο μόνος μη σύγχρονός του καλλιτέχνης με τον οποίο ο Ρίλκε ασχολείται συστηματικά. Αναφορές σε παλαιότερους κάνει βέβαια συχνά, αλλά λείπει η συστηματική ενασχόληση. Όλοι οι σύγχρονοί του ασχολούνταν με την καλλιτεχνική αποτύπωση του ορατού. Ο Γκρέκο, εστιάζοντας σε θρησκευτικά θέματα, αποτυπώνει το μη ορατό, το μη απτό, αλλά με συγκεκριμένες μορφές. Αυτό είναι ένα στοιχείο που γοητεύει ιδιαίτερα τον Ρίλκε. Οι τάσεις της μετά Σεζάν ζωγραφικής (ανεικονική, αφηρημένη τέχνη) δεν τον ενδιαφέρουν· αντίθετα, απέναντί τους παραμένει ιδιαίτερα σκεπτικός, εφόσον τις συνδέει με τον κατακερματισμό της πραγματικότητας και του υποκειμένου. Την υψηλή αξιολόγηση του έργου του Γκρέκο μοιράζεται ο Ρίλκε με τον σημαντικό ιστορικό τέχνης της εποχής του Julius Meier-Graefe, ο οποίος, εκφράζοντας το πνεύμα των αρχών του αιώνα, αναγνωρίζει τον Γκρέκο ως μεγάλο καλλιτέχνη και πρόδρομο της σύγχρονης τέχνης, ιδιαίτερα του εξπρεσιονισμού.⁸⁰ Έτσι, ο Ρίλκε με την προτίμησή του στον Γκρέκο συμμετέχει στην καλλιτεχνική συζήτηση που

διεξάγεται γύρω στα 1910 και παραμένει στους κόλπους του μοντερνισμού, χωρίς να χρειαστεί να ανοιχτεί στη ριζοσπαστική πρωτοπορία.

Ωστόσο, τα στοιχεία που προσέλαβε ο Ρίλκε από τον Γκρέκο τον οδηγούν μοιραία στην απομάκρυνσή του από αυτόν. Ο οραματικός, πνευματικός τρόπος, ο μυστικισμός, η «δουλειά της καρδιάς», τον οδηγούν στην αποστασιοποίηση από τα οπτικά πρότυπα. Μετά την απόλυτα θετική πρόσληψη του Γκρέκο, ο Ρίλκε δεν θα αξιολογήσει τόσο θερμά κανέναν άλλο ζωγράφο.

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

1 Επιστολή της 17.9.1911 στη Marie von Thurn und Taxis (Eva Söllner, *Rilke in Spanien. Briefe, Gedichte, Tagebücher*, Frankfurt, 1993, σσ. 24 κ.ε.).

2 Για το θέμα, βλ. Herman Meyer, «Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung», στο: Rüdiger Görner, *R. M. Rilke*, Darmstadt, 1987, σσ. 131-184, και Gottfried Boehm, «Zur Einführung», στο: *Rilke und die bildende Kunst, Insel-Almanach auf das Jahr 1986*, Frankfurt a.M., 1987, σσ. 7-20. Όλη η ζωή και η πορεία του Ρίλκε αποδεικνύουν τη στενή σχέση του με τα εικαστικά: οι σπουδές ιστορίας τέχνης στην Πράγα και στο Μόναχο, η παραμονή του για ένα διάστημα στην αποικία καλλιτεχνών στο Βορποβέντε, ο γάμος του με τη γλύπτρια Κλάρα Βέστχοφ, η προσωπική επαφή με εικαστικούς καλλιτέχνες, η επίσκεψη μουσείων και εκθέσεων, η καταγραφή των εντυπώσεών του σε σύντομα ή εκτενέστερα κείμενα και η συγγραφή, τέλος, σημαντικών άρθρων ή μονογραφιών με θέμα την τέχνη.

3 Δες λ.χ. εργασίες όπως: Ralph Köhnen, *Sehen als Textkultur. Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne*, Bielefeld, 1995, και Martina Kurz, *Bild-Verdichtungen. Cézannes Realisation als*

poetisches Prinzip bei Rilke und Handke, Göttingen, 2003.

4 Herman Meyer, «Rilkes Cézanne-Erlebnis», στο: Herman Meyer, *Zarte Empirie*, Stuttgart, 1963, σσ. 244-286.

5 Peter Por, «Greco – Engel – Toledo : Die emblematische Konstellation bei der Entstehung der Duineser Elegien», στο: *Compar(a)ison. An international Journal of Comparative Literature*, 1 (1999), σσ. 173-223, Claudia Öhlschläger, «Sagen können, wie es hier ist, werde ich ja nie». Bildlektüren des Unbeschreiblichen in Rainer Maria Rilkes Briefen aus Spanien», στο: *Hofmannsthal – Jahrbuch* 4 (1996), σσ. 367-392, Helmut Naumann, «Rilke und Toledo», στο: *Blätter der Rilke – Gesellschaft* 18 (1991), σσ. 111-132, Fatima Naqvi-Peters, «A turning point in Rilke's evolution. The experience of El Greco», στο: *The Germanic review* (Washington DC) 72, 4, (1997), σσ. 345-362, καθώς και το αφιέρωμα «Rilke in Spanien» στο: *Blätter der Rilke – Gesellschaft* 22 (1999).

6 Για τη σχέση Zuloaga–Ρίλκε, βλ. Jean Gebser, *Rilke und Spanien*, Frankfurt a.M., 1977, σσ. 14 κ.ε. Ο Gebser είχε συναντήσει προσωπικά τον Zuloaga και είχε συνομιλήσει μαζί του για το θέμα αυτό. Σύμφωνα με τον Zuloaga, αυτός ο ίδιος επέστησε την προσοχή του Ρίλκε στο έρ-

γο του Γκρέκο στα χρόνια 1904-1907. Για το θέμα, βλ. επίσης Jaime Ferreiro Alemartes, *España en Rilke*, Madrid, 1966, και Söllner, *Rilke in Spanien. Briefe, Gedichte, Tagebücher*, σ. 159.

7 Για τη μικρή απήχηση του Γκρέκο εκείνη την εποχή, βλ. José Gudiol, *El Greco 1541-1614*, London, 1987, σσ. 11 κ.ε. Το ίδιο επισημαίνει στην εισαγωγή του και ο Manuel Bartholomé Cossio, που έγραψε μια από τις πρώτες μονογραφίες για τον Γκρέκο (*El Greco*, Madrid, 1908). Η μεγάλη έκθεση στο Πράντο το 1902 έφερε δυναμικά στην επιφάνεια τον ξεχασμένο ζωγράφο και είχε ως συνέπεια την έκδοση σημαντικών μονογραφιών για το έργο του, γεγονός που οδήγησε σταδιακά στην εδραίωση της θέσης του στην ιστορία της παγκόσμιας ζωγραφικής, όπως τη γνωρίζουμε σήμερα.

8 Ο πίνακας δημιουργήθηκε γύρω στα 1600, σήμερα βρίσκεται στο Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης της Νέας Υόρκης.

9 Εννοεί το Φθινοπωρινό Σαλόνι (Salon d'Automne), αίθουσα εκθέσεων στο Παρίσι.

10 Söllner, *Rilke in Spanien. Briefe, Gedichte, Tagebücher*, σ. 22. Όπου δεν αναφέρεται κάτι διαφορετικό, οι μεταφράσεις των επιστολών ή των ποιημάτων είναι δικές μου. Δικές μου είναι επίσης και οι υπογραμμίσεις, όπου υπάρχουν.

11 Επιστολές της 14.9.1911 (Söllner, ό.π., σ. 23).

12 Επιστολή της 17.9.1911 στη Marie von Thurn und Taxis (Söllner, ό.π., σ. 24).

13 Ο πίνακας βρίσκεται σήμερα στην Εθνική Πινακοθήκη της Ουάσινγκτον.

14 Επιστολή της 20.12.1911 (Barbara Glauert-Hesse (επιμ.), *Rilke / Mathilde Vollmoeller. Briefwechsel 1906-1914*, Frankfurt a.M., 1993, σσ. 211 κ.ε.).

15 Ο στενός συνδυασμός πόλης και φό-

βου είναι ένα από τα θέματα του έργου του μέσου Ρίλκε, ιδιαίτερα μετά την εγκατάστασή του στο Παρίσι. Εξάλλου αυτό το θέμα αποτελεί και τη βάση της υπαρξιακής κρίσης του πρωταγωνιστή στο μυθιστόρημα *Μάλτε* (1910). Πρέπει συνάμα να λάβουμε υπόψη μας ότι ένα συγγενές θεματικό πλέγμα εμφανίζεται στον πρώιμο εξπρεσιονισμό. Βλ. και Manfred Engel (επιμ.), *Rilke – Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, 2004, σσ. 124 κ.ε.

16 Επιστολή της 27.11.1911 (Söllner, *Rilke in Spanien. Briefe, Gedichte, Tagebücher*, σσ. 24 κ.ε.) Ο Ρίλκε είδε αυτό τον πίνακα πολλές φορές και μετά το πέρας της έκθεσης, εφόσον η πινακοθήκη τον αγόρασε και τον ενέταξε στις μόνιμες συλλογές της. Βλ. και την επιστολή στη Marie von Thurn und Taxis της 17.10. 1911 (Söllner, ό.π., σ. 31), και Manfred Engel (επιμ.), *Rilke – Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, σ. 125.

17 Ο όρος *έκφρασις* χαρακτηρίζει την ποιητική ή απλώς λεκτική απόδοση ενός ζωγραφικού έργου. Επιχειρεί γενικότερα να συνδέσει την οπτική εντύπωση με τη συναισθηματική αντίδραση που προκαλεί ένα έργο τέχνης στον παρατηρητή. Για το θέμα, βλ. Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer, *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München, 1995.

18 Για το θέμα, βλ. Öhlschläger, «Sagen können, wie es hier ist, werde ich ja nie». Bildlektüren des Unbeschreiblichen in Rainer Maria Rilkes Briefen aus Spanien», και Jürgen Sieß, *Die Zentren verschoben sich. Rilkes innere Karte*, Bielefeld, 1996.

19 Ο Max Dvorak λ.χ., αναλύοντας το συγκεκριμένο έργο, αναφέρει: «Δεν πρόκειται για το πορτρέτο ενός τοπίου αλλά για την αστραπιαία αποκάλυψη μιας ψυχής που αισθάνεται τις δαιμόνιες δυνά-

μεις της φύσης και συνδέει τη δική της διάθεση με τα υπέροχα συμβαίνοντα έξω, τα οποία μεμιάς προσδίδουν στα γήινα πράγματα ένα μεταφυσικό νόημα». Max Dvorak, «Über Greco und den Manierismus», στο: Max Dvorak, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München, 1924, σ. 276.

20 Για το θέμα, βλ. Jutta Wermke, «Landschaft als ästhetische Konstruktion zur Überwindung der „gedeuteten Welt“. Ein Interpretationsansatz für Rainer Maria Rilke», στο: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1990), σσ. 252-307, εδώ σσ. 297 κ.ε. Για τα χαρακτηριστικά της τέχνης του Γκρέκο γενικότερα, βλ. μεταξύ άλλων: Harold Whetey, *El Greco and His School*, Princeton, 1962, Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, *El Greco – Ο Έλληνας*, Αθήνα, 1999, και Φερνάντο Μαρίας, *Ο Γκρέκο και η τέχνη της εποχής του*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2001.

21 Επιστολή της 5.9.1912 στη Sidonie Nádherný (Söllner, *Rilke in Spanien. Briefe, Gedichte, Tagebücher*, σ. 27).

22 Söllner, ό.π., σ. 24.

23 Για τη σχέση του Γκρέκο με το Τολέδο, βλ. Jonathan Brown, *El Greco und Toledo*, Berlin, 1983.

24 Επιστολή της 2.10.1912 (Söllner, ό.π., σ. 29).

25 Επιστολή της 5.9.1912 στη Sidonie Nádherný (Söllner, ό.π., σσ. 26 κ.ε.)

26 Gebser, *Rilke und Spanien*, σ. 15.

27 Σε επιστολή του στη Marie von Thurn und Taxis (26.8.1912), στο: Rainer Maria Rilke, *Briefe, Herausgegeben vom Rilke – Archiv in Weimar*, Wiesbaden, 1950, σ. 364.

28 Ralph Freedmann, *Life of a poet: Rainer Maria Rilke*, New York, 1996, σσ. 295 και 357.

29 Επιστολή της 31.10.1912 στη Marie von Thurn und Taxis (Söllner, *Rilke in Spanien. Briefe, Gedichte, Tagebücher*, σ. 32).

30 Επιστολή της 4.11.1912 (Söllner, ό.π., σ. 39).

31 Επιστολή της 19.12.1912 στη Lou Andreas-Salomé (Söllner, ό.π., σ. 67).

32 Επιστολές της 26.11.1912 (Söllner, ό.π., σ. 47). Βλ. επίσης Ingeborg Schnack, *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes*, Frankfurt a.M., 1975, τόμ. I, σ. 415.

33 Επιστολή της 13.11.1912 στη Marie von Thurn und Taxis (Söllner, ό.π., σ. 41 κ.ε.).

34 Επιστολή της 26.11.1912 στη Sidonie Nádherný (Söllner, ό.π., σ. 47).

35 Επιστολή της 2.11.1912 (Söllner, ό.π., σ. 37).

36 Επιστολή της 19.12.1912 στη Lou Andreas-Salomé (Söllner, ό.π., σ. 67.)

37 Επιστολή της 13.11.1912 στη Marie von Thurn und Taxis (Söllner, ό.π., σ. 41).

38 Απόσπασμα επιστολής στην Helene von Nostitz τον Δεκέμβριο 1912 (Söllner, ό.π., σ. 70). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί επίσης η επιστολή της 13.11.1912 στη Marie von Thurn und Taxis (Söllner, ό.π., σ. 42).

39 Rilke / Mathilde Vollmoeller, *Briefwechsel 1906-1914*, σ. 143.

40 Επιστολή της 26.11.1912 στη Sidonie Nádherný (Söllner, ό.π., σ. 47).

41 Για μια πρώτη προσέγγιση των δέκα ποιημάτων που έγραψε ο Ρίλκε στη Ρόντα, καθώς και παρουσίαση της σχέσης του με την Ισπανία, βλ. Magda Kerényi, «Rilke in Ronda», στο: *Blätter der Rilke – Gesellschaft* 3 (1974), σσ. 20-38.

42 Βλ. λ.χ. Freedmann, *Life of a poet: Rainer Maria Rilke*, σ. 353.

43 Για το θέμα, βλ. August Stahl, *Ril-*

ke. *Kommentar zum lyrischen Werk*, München, 1978. Δες και Söllner, *Rilke in Spanien. Briefe, Gedichte, Tagebücher*, σσ. 144, 145 και 155.

44 Söllner, ό.π., σ. 144.

45 Για παρουσίαση του θέματος και εκτενή βιβλιογραφία, βλ. Engel, *Rilke – Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, Stahl, *Rilke. Kommentar zum lyrischen Werk*, και Ulrich Fülleborn, Manfred Engel (επιμ.), *Rilkes Duineser Elegien*, 3 τόμοι, Frankfurt a.M., 1982.

46 Beda Allemann, «Rilke und der Mythos», στο: J. W. Storck, *Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen*, 2 τόμοι, Frankfurt a.M., 1976, εδώ τόμ. 2, σ. 17.

47 Επιστολή της 13.11.1925 στον Witold Hulewicz (Rilke, *Briefe*, σ. 900).

48 Μετάφραση Μαρία Τοπάλη, στο περιοδικό *Ποίηση*, τχ. 27, σσ. 85. κ.ε.

49 Και στο ποίημα «L'ange du Meridien». Chartres (1906). Εδώ εικόνα-πρότυπο από την οποία εμπνεύστηκε ο Ρίλκε ήταν ένα γλυπτό στον καθεδρικό ναό της Chartres. Βλ. Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke in zwölf Bänden (=SW)* hg. vom Rilke-Archiv, σε συνεργασία με τη Ruht Sieber-Rilke, σε επιμέλεια Ernst Zinn, Frankfurt a.M., 1976, εδώ, τόμ. I, σ. 497, και Stahl, *Rilke. Kommentar zum lyrischen Werk*, σ. 205.

50 Ο Ρίλκε είχε μελετήσει συστηματικά ήδη πριν από το ταξίδι σε διάστημα τουλάχιστον δέκα χρόνων το έργο του ισπανού Pedro de Ribadeneira *Flos Sanctorum*. Για το θέμα, βλ. Ferreiro Alempartes, *España en Rilke*.

51 Επιστολή της 13.11.1912 στη Marie von Thurn und Taxis (Söllner, *Rilke in Spanien. Briefe, Gedichte, Tagebücher*, σ. 41).

52 Ράινερ Μαρία Ρίλκε, *Ποιήματα*, μετ. Άρης Δικταίος, Αθήνα, 1987, σ. 362.

53 Ulrich Fülleborn, Manfred Engel,

Materialien zu Rainer Maria Rilkes «Duineser Elegien», τόμ. I, σ. 79, και Söllner, ό.π., σ. 90 κ.ε.

54 *An den Engel*, στο: Rilke, *SW*, εδώ τόμ. 3, σ. 48. Βλ. επίσης Stahl, *Rilke. Kommentar zum lyrischen Werk*, σ. 268. Το ποίημα γράφτηκε στη Ρόντα της Ισπανίας στις 14 Ιανουαρίου του 1913.

55 Max Dvorak, «Über Greco und den Manierismus», σσ. 261-263. Για τον πίνακα, βλ. Alfred Neumeyer, *Das Begräbnis des Grafen Orgaz*, Stuttgart, 1957.

56 Söllner, *Rilke in Spanien. Briefe, Gedichte, Tagebücher*, σ. 86, ή Ulrich Fülleborn, Manfred Engel, *Materialien zu Rainer Maria Rilkes «Duineser Elegien»*, εδώ τόμ. I, σ. 79.

57 Rilke, *SW*, τόμ. 3, σσ. 43 κ.ε., και σσ. 46 κ.ε. Βλ. επίσης Stahl, *Rilke. Kommentar zum lyrischen Werk*, σσ. 268, 267.

58 Για τα ποιήματα αυτά, βλ. Naqvi-Peters, «A turning point in Rilkes evolution. The experience of El Greco», εδώ σσ. 353-357, και Pablo Villadangos, «Die spanische Malerei bei Rilke. Eine ständige Präsenz», στο: *Blätter der Rilke – Gesellschaft* 22 (1999), σσ. 25-48, εδώ 35-38.

59 Επιστολή της 4.12.1912 στη Marie von Thurn und Taxis από τη Σεβίλλη (Söllner, *Rilke in Spanien. Briefe, Gedichte, Tagebücher*, σ. 53). Σήμερα πιστεύεται ότι ο εν λόγω πίνακας παρουσιάζει την άωμη σύλληψη και όχι την ανάληψη, όπως πιστευόταν τότε. Βλ. José Gudiol, *El Greco 1541-1614*, London, 1987, σσ. 252-258. Το έργο βρίσκεται στο Τολέδο, στο Μουσείο Σάντα Κρουθ.

60 Η Παναγία τοποθετείται στον πίνακα ανάμεσα στο πάνω βασιλείο του ουρανού και στη γη, γεφυρώνοντας το χάσμα· βλ. Whetey, *El Greco and His School*, σσ. 44-51.

61 Για το θέμα, βλ. Αναστασία Αντω-

νοπούλου, «Ρίλκε και Σεζάν», στο: Ράινερ Μαρία Ρίλκε, *Επιστολές για τον Σεζάν*, Αθήνα, Σοκόλης, 2004, σσ. 25-34, και Herman Meyer, «Rilkes Cézanne-Erlebnis».

62 Επιστολή της 26.1.1914 στη Magda von Hattingberg (Benvenuta) (Söllner, *Rilke in Spanien. Briefe, Gedichte, Tagebücher*, σσ. 123 κ.ε.).

63 Επιστολή της 27.10.1915 (Söllner, ό.π., σ. 132).

64 Dvorak, «Über Greco und den Mannerismus», σ. 263.

65 Rilke, *SW*, τόμ. 3, σ. 83.

66 Για το ποίημα, βλ. κυρίως Por, «Greco-Engel-Toledo: Die emblematische Konstellation bei der Entstehung der Duineser Elegien», και Naumann, «Rilke und Toledo».

67 Βλ. Ρίλκε, *Επιστολές για τον Σεζάν*, σ. 38, καθώς και Αντωνοπούλου, «Ρίλκε και Σεζάν».

68 Επιστολή της 10.8.1903 στη Lou Andreas-Salomé, στο: *R. M. Rilke / Lou Andreas-Salomé Briefwechsel*, Frankfurt a.M., 1989, σ. 105.

69 Ο Naumann στο «Rilke und Toledo» υποστηρίζει ότι το ποίημα αναφέρεται στην πόλη του Τολέδου και έχει ως πρότυπο τον πίνακα *Άποψη του Τολέδου*, που είχε δει ο Ρίλκε στο Παρίσι το 1908. Συγκρίνει το ποίημα τόσο με το έργο του Γκρέκο όσο και με την περιγραφή του πίνακα από τον Ρίλκε στην επιστολή του στον Ροντέν.

70 Επιστολή της 14.1.1919 στην Adelheid von der Marwitz (Söllner, *Rilke in Spanien. Briefe, Gedichte, Tagebücher*, σ. 135). Το ίδιο περιστατικό περιγράφει η Marie von Thurn und Taxis στις αναμνήσεις της: «Στεκόταν νύχτα πάνω στη γέφυρα του Τολέδου και ξαφνικά έπεσε με ιλιγγιώδη ταχύτητα ένας μετεωρίτης από το Ζενίθ ως τον σκούρο ορίζοντα», στο: Marie von Thurn und Taxis, *Erinnerun-*

gen an Rainer Maria Rilke, Frankfurt a.M., 1988, σσ. 96 κ.ε.

71 Ός τις 24.2.1913.

72 Επιστολή της 7.1.1913 στον Anton Kirpenberg. Όλη η επιστολή στο: Rilke, *Briefe*, σσ. 389-392, αποσπάσματα και στο: Söllner, *Rilke in Spanien. Briefe, Gedichte, Tagebücher*, σσ. 79-81.

73 Οι *Ελεγείες* αποτελούν σύνοψη των εμπειριών μιας ζωής: «Η πρώτη πραγματική σύνοψη των τόσων διαφορετικών επιδράσεων, που μέσω της απόλυτης οικειοποίησης έγιναν μεταξύ τους συγγενείς, προέκυψε στα δύο τελευταία μου βιβλία, στα *Σονέτα στον Ορφέα* και στις δύο σκολές *Ελεγείες*», γράφει ο Ρίλκε σε επιστολή της 17.3.1926 (Söllner, ό.π., σ. 154 κ.ε.).

74 Επιστολή της 1.3.1926 στη Veronika Erdmann (Söllner, ό.π., σ. 153).

75 Σε επιστολή του 1914 επισημαίνει τη μεταφυσική σημασία του ταξιδιού αυτού, αναφέροντας συνάμα ότι η εμπειρία του ισπανικού τοπίου μπορεί να συγκριθεί μόνο με τις προηγούμενες εμπειρίες του στη Μόσχα και το Παρίσι. Επιστολή της 9.2.1914 στη Benvenuta (Söllner, ό.π., σ. 124). Η Ισπανία μπορεί να μην πρόσφερε στον ποιητή την άμεσα προσδοκώμενη έξοδο από την κρίση, γιατί λόγω του πολέμου που θα ακολουθήσει θα οδηγηθεί σε χρόνια απόλυτης σιωπής, ωστόσο η εμπειρία του ταξιδιού και το βίωμα της τέχνης του Γκρέκο θα παραμείνουν μέσα του ζωντανά και θα καθορίσουν σε μεγάλο βαθμό το έργο του.

76 Επιστολή της 17. 3.1926 (Söllner, *Rilke in Spanien. Briefe, Gedichte, Tagebücher*, σ. 154 κ.ε.).

77 Επιστολή της 10.5.1926, στο: Konstantin Asadowski (επιμ.), *Rilke und Russland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte*, Berlin / Weimar, 1986, σ. 386.

78 Το γεγονός ότι ο Ρίλκε αναφέρει το Τολέδο μαζί με τη Ρωσία και το Παρίσι αποδεικνύει πόσο μεγάλη σημασία είχε αυτή η πόλη για το εσωτερικό του βίωμα και την εξέλιξη της δημιουργικότητάς του. Είναι γνωστό ότι οι εκάστοτε τόποι διαμονής διαμόρφωναν σε μεγάλο βαθμό τον ποιητικό εξοπλισμό του Ρίλκε (εικόνες και σύμβολα), τόσο που αναφορικά με τις διακριτές περιόδους του έργου του να γίνεται συχνά λόγος για «ποιητική γεωγραφία» ή για «εσωτερικό χάρτη» του

ποιητή. Βλ. λ.χ. Jürgen Sieß, «Die Zentren verschieben sich. Rilkes innere Karte und Rilke in Spanien», *Blätter der Rilke – Gesellschaft* 22 (1999), σ. 7.

79 Ρίλκε, *Επιστολές για τον Σεζάν*, σ. 106.

80 Ο Julius Meier-Graefe καταγράφει τις απόψεις του για τον Γκρέκο στο βιβλίο του *Spanische Reise* (1910). Για τη σχέση Γκρέκο και εξπρεσιονισμού, βλ. Veronika Schroeder, *El Greco im frühen deutschen Expressionismus*, Frankfurt a.M., 1998.

ZUSAMMENFASSUNG

ANASTASIA ANTONOPOULOU: *Physik des Himmels*. Die Bedeutung der Malerei von El Greco für die Poetik des späten Rilke

In der Diskussion über das Verhältnis zwischen Literatur und Kunst, die sich im Rahmen der Komparatistik stattfindet, stellt Rilke ein besonderes Beispiel dar, da sein lebenslanges und intensives Verhältnis zu den bildenden Künsten die Poetik seines ganzen Werkes bestimmt. Während seine Beziehung zu den starken Vorbildern der mittleren Periode (Rodin und Cézanne) genügend interpretiert ist, bleibt sein Verhältnis zu der Malerei von El Greco, das zeitlich folgt, in seinen wesentlichen Punkten unerforscht.

Im Rahmen des vorliegenden Aufsatzes wird zunächst die Bekanntschaft Rilkes mit dem Werk des Malers auf der Basis seines Briefwechsels und seiner Notizen dargestellt. Besonderes Gewicht wird auf die Reise des Dichters nach Spanien im Jahr 1912 gelegt, wo er die Gelegenheit hatte das Werk von El Greco zu studieren und die Hauptaspekte seiner Kunst zu rezipieren. Im Hauptteil des Aufsatzes wird nach den Spuren dieser Rezeption gefragt. Es wird gezeigt, dass die Gestalt des Engels, die in seinen *Duineser Elegien* als Symbol der Einheit von Leben und Tod herrscht, seine endgültige Ausformung den Engeln Grecos verdankt. Darüber hinaus wird die Kunst Grecos für die Poetik seines späten Werkes relevant. Die poethologischen Gedichte, die Rilke auf spanischem Boden schreibt, drücken eine klare Distanzierung von den Prinzipien des von Rodin und Cézanne übernommenen “reinen Schauens” aus. Die neue poetische Aufgabe für Rilke basiert nicht mehr auf den Prinzipien des Sehens, sondern auf denen der “Blindheit”, im Sinne eines inneren visionären Sehens, wodurch der Dichter “Herz-Werk tut”.