

RAINER MARIA RILKE

Jurnal

Traducere din limba germană de

BOGDAN MIHAI DASCĂLU

Traducerea versurilor: CRIȘU DASCĂLU

Note de ANA-MARIA ROMIȚAN

Prefață de AURA CHRISTI



CUPRINS

PLANETA RILKE (Însemnări subiective)	7
I. JURNAL.....	23
NOTA TRADUCĂTORULUI.....	25
DINSPRE OBIECTE CĂTRE CULOARE.....	255
II. JURNALE DE TINERETE.....	259
JURNAL FLORENTIN.....	261
JURNAL. WESTERWEDE. PARIS. 1902	383
COMPLICI, PRIETENI, MAESTRI	433

PLANETA RILKE (Însemnări subiective)

Relația poetului Rainer Maria Rilke – un (stră)vechi vânător de metafore abisale – cu sculptorul August Rodin a intrat de mult sub semnul evenimentului, al cuplurilor spirituale rare. Aflat la începutul carierei sale lirice, Rilke se apropie cu sfială de temutul maestru; e suficient, în această ordine de idei, să recitești corespondența dintre cei doi artiști, împresurată de formule de adresare respectuoase aparținând slujitorului demonilor poeziei pure: *Onorate Maestre, Prea onorate Maestre, Iubite Maestre*. Timiditatea funciară, însă, nu-l împiedică să abordeze, dincolo de orizontul imediat al cotidianului și de grijile presante ale acestuia, tablourile, desenele, sculpturile de ultimă oră ale bătrânului lup parizian. Parcurgem cu un ochi pătimaș-atent analizele rilkeene ale *Omului cu nasul spart*, ale *Burghezilor din Calais*, precum și ale altor lucrări văzute de autorul *Cărții imaginilor* la diferite expoziții vernisate în Franța, Germania și în alte țări. Rilke îl urmărește pas cu pas, respirație de respirație, pe marele artist plastic; ba mai mult decât atât, poetul se hrănește

din sculpturile acestuia (așa cum pe vremuri se hrănea din lucrările maeștrilor renascentiști), din văzduhul care îl împrejmuiește „ca o grădină, în care paște-un mânz” (Arghezi), căci, în timp, simte *nevoia de el*, nevoia de un maestru. De aici, rândurile calm-distinse, dorința de a-i împărtăși gânduri, fapte culturale, dar și extra-culturale, complice și asistent în toate aceste demersuri fiindu-i prietena și ulterior soția, sculptorul Clara Westhoff, cu care se căsătorește în consecința întâlnirilor desfășurate în Sala Albă din Barkenhoff, proprietate deținută în localitatea Worpswede de Heinrich Vogeler și renovată în stilul secession (Jugendstil). Acești artiști se urmăresc reciproc, se strunjesc, se aventurează în calme lecturi de sine, analizându-și operele, sprijinindu-se; este, de bună seamă, relaxant, ba chiar încurajator să urmărești felul în care acești artiști se caută, își țin pumnii ca să reziste, comuniunea iscată circumscriindu-se unei alte lumi, net superioară celei înconjurătoare. Rilke îi împărtășește monstrului diafan al pietrelor cărora le dă viață din griji-le sale cotidiene, îi descrie fragmente întinse din viața sa de nomad superior; iar, câteodată, ajunge până în punctul în care, simțindu-l ca pe o parte a existenței, a destinului său de poet, îi vorbește de lipsurile sale, de neîmpliniri și de necazuri, sugestia repetată a bătrânului maestru singuratic în demersurile sale fiind simplă și imposibilă în egală măsură: „N-ai voie să te grăbești”. La un moment dat, stabilindu-se pentru un răstimp la Paris (între anii 1902-1910, capitala Franței devine principalul său domiciliu), autorul *Sonetelor către Orfeu*, îi cere cu împrumut o masă de stejar (pare-se) – obiect transformat curând în unul familiar, căci, afirmă Rainer, are semne magice. Rilke îi devine, într-un moment de jenă financiară, secretar sculptorului (1905-1906) – funcție la care, în cele din urmă, renunță, întrucât marele slujitor al liricii nu

avea calitățile necesare unei misii atât de dificile, pe de o parte, iar pe de alta, Rodin se dovedește din cale afară de aspru, dornic de ordinea care nu i-ar stingheri fugile sale în lumea-i vie, înaltă. Relația, în acest punct, pe cale de a se destrăma, revine, treptat-treptat, în timp – mai mult grație lui Rilke – pe o linie de plutire acceptabilă, ba chiar se aprofundează, cu atât mai mult, cu cât Rainer scrie la o carte despre Rodin, și, în consecință, îi cere mereu opinia, îi solicită ajutorul în completarea biobibliografiei, ține conferințe axate pe creația rodiniană, în timpul cărora, după spusele sale, „tinerii îmi smulg cuvintele ca pâinea”, timpul de „singurătate absolută” în care se azvârle poetul după periplusurile-i inevitabile dăruindu-i nu rareori un soi de „fericită uimire care mă urmărește și-mi face inima să crească”. Altă dată, la sfârșitul unei conferințe ținute în prima jumătate a lunii noiembrie, 1907, la Viena, publicul, sorbindu-i literalmente fiecă cuvânt, se lasă cuprins de o tăcere, „una singură vibrând ca un clopot care anunță vecernia”. Posibila ruptură fiind depășită, relația Rilke-Rodin, spuneam, accede spre o tensiune benefică. Rilke vede în iubitul său maestru și un prieten căruia își permite să-i mărturisească lucruri cvasiintime, ca, bunăoară, faptul că se simte epuizat după multiplele conferințe, recitaluri susținute în câteva orașe și, în consecință, „trebuie să mă închid în casă, cu lucrul meu: singur de tot”. Rilke îi expune amănunte circumscrise meseriei de a privi pentru a vedea, pentru a descoperi lucrurile care te ajută să fii tu însuși: „Făcând poezie ești mereu ajutat, chiar antrenat de ritmul lucrurilor exterioare, căci cadența lirică este aceea a naturii: a apelor, a vântului, a nopții”; îi aduce la cunoștință detalii privind abilitatea de a se salva de prietenii acaparatori, de obligațiile mundanului strict, de alte lucruri nu mai puțin antrenante: „Numai o veritabilă cură de singurătate și

de încăpățănare va reuși să mă salveze”, prioritatea, în toate demersurile autorului *Elegiilor duineze*, revenind pururi, zi de zi, ceas de ceas, previzibil, artei, existenței într-o artă. Tonalitatea scrisorilor, pe măsura înaintării în timp, devine din ce în ce mai caldă, modul de a se adresa trădând afecțiunea profundă, intensă, nutrită față de Rodin; astfel, sculptorul e numit, în zenitul carierei poetului, „Iubite mare Prieten”, „Dragul meu Rodin”, „Scumpul meu mare Prieten”. Această relație denotă, evident, alături de alte caracteristici, un cult goethean al prieteniei, dorința de a te însoți cu cei ai domăniei, cu cei ce te-ndeamnă și te ajută să accezi la înălțimile dorite.

Frecvențele reîntoarceri ale lui Rilke la Paris sunt dictate și de nevoia de această urbe ospitalieră, practic singurul loc unde poetul se simte acasă, în patria sa, adesea absentă și, prin urmare, cu atât mai necesară: „Paris, singurul oraș a cărui largă și rodnică ospitalitate îmi ține loc de patrie, vai! necunoscută mie și pentru totdeauna absentă”.

Dacă răvașele adresate proteicului autor al uriașei *Porți a infernului* sunt un document care vorbește despre o relație de complicitate de durată câtorva decenii, cu inerentele-i vârfuri tensionale și căderi inevitabile, cu fireștile mici disensiuni sau mari supărări trecătoare, eseul monografic *Auguste Rodin* (pentru scrierea căruia Rilke se pregătește încă din perioada jurnalului parizian, 1902) constituie o temeinică incursiune în opera plastică a marelui sculptor, incursiune grație căreia relația Rodin-Rilke apare în toată splendoarea, în toate profunzimile-i de nedeșmințit, căci, în definitiv, făcând, prin această carte extrem de densă – care poate fi considerată un studiu liric pe marginea unei opere sculpturale de prima mână –, un elogiu lucrărilor rodiniene, Rainer nu vorbește exclusiv din interiorul creației autorului statuii

lui Balzac, al *Umbrei* sau al *Femeii ghemuite*, nu tratează exclusiv creația acestui, fără îndoială, uriaș creator, ci se referă, direct sau indirect, la capacitatea sa de a înțelege, de a sparge pojghița esențelor, adică dă seama despre sine însuși, jubilația de a atinge, în această ordine de idei, miezul esențelor trădându-se pe ici, pe colo și molipsind astfel lectorul încântat de șansa de a avea acces la o comuniune spirituală, la o Castalie a artiștilor adunați laolaltă cu un singur scop: a sluji arta, a fi fideli lor înșile, a-și transforma existența în destin major, asemuit – în trenea nietzscheană – cu o mare boală.

Nici o clipă Rilke nu este protocolar, rigid, distant; nici o clipă nu recurge la, câteodată, lipsitul de personalitate și de viață limbaj academic; dimpotrivă, rândurile-i curg într-o mare liniște vie, schițând, încetul cu încetul, unul dintre cele mai pregnante și vii portrete care i s-au făcut vreodată lui Auguste Rodin. Limbajul minimonografiei este infuzat de un lirism benefic, profund, metafora, previzibil, constituind instrumentul nimerit la care poetul recurge nu rareori. Este urmărit cu relaxată acribie întregul traseu rodinian, la începutul eseului recunoscându-se cu franchețe că „Rodin a fost singur chiar înainte de a fi celebru”; și nu e vorba, aici, de o figură de stil sau de o afirmație frizând gratuitatea. Ceea ce intenționează să afirme răspicat-blând-comprehensiv autorul, din capul locului, e un lucru de o simplitate tușantă, și anume că în tot ce a făcut ulterior, răstimp de o viață, Rodin, chiar dacă a fost înconjurat mai târziu de admiratori și denigratori, în egală măsură (ca în anul 1864, când „Salonul” îi respinge *Omul cu nasul spart* – lucrare căreia Rilke îi dedică pasaje inspirate), artistul dintotdeauna a existat într-un văzduh de singurătate nietzscheană, densă, tare, imposibilă, ca aerul înălțimilor montane. Definiția dată gloriei – atipică, spărgând câteva

tipare – este elocventă în acest sens: „[...] gloria nu-i, în cele din urmă, decât suma tuturor neînțelegerilor ce se adună în jurul unui nume nou”. Tocmai asta face, într-un fel, Rainer Maria Rilke: încearcă să înțeleagă neînțelegerile adunate în jurul unui mare nume nou, așezând față în față două oglinzi: una revine contemporanilor aplecați peste o operă sculpturală acceptată rareori, adesea denigrată, catalogată, judecată în grabă, iar alta, însuși poetului, care, scriind despre colosul parizian, face efortul să priceapă cine este, de fapt, Rodin, de unde vine și ce anume își propune să realizeze prin picturile, sculpturile, desenele sale. De aici răbdarea, lipsa de grabă, de aici, câteodată, încetineala dornică, paradoxal-înțelept, să amâne înțelegerea; de aici densitatea demersului hermeneutic, relevanța multor observații prin care se escavează o realitate stigmatizată de originalitate, densitate, inedit, dornică să cuprindă totul, nescăpându-i detaliul sugestiv, raza primitoare și ostilă, în egală măsură, a esenței, scurta și lentă ochire săpând în lucrurile, straturile aparent ascunse, aparent dușmane. Cele două realități-oglinzi, spuneam, sunt așezate față în față; astfel, amintindu-și bunăoară cât de mici sunt mâinile oamenilor, „cât de repede obosesc ele și cât de puțin timp li s-a hărăzit să se miște”, autorul de îndată expune cu simplitate construită că „am vrea să vedem mâinile care au trăit cât o sută de mâini, cât un popor de mâini, care s-au ridicat înainte de răsăritul soarelui și au pornit pe drumul lung al acestei opere”. Cât de aproape e poetul german de acel inimitabil „Dostoievski al poeziei ruse”, Marina Țvetaieva, cea interesată, înainte de toate, de viața aptă de a cuprinde, de a exprima sute de mii de vieți, de destinul menit pentru o sută de milioane de existențe!

Rilke vrea să cunoască, așadar, omul Rodin, neseparându-l – cum procedează atâtea exegeți răuvoitori sau

pur și simplu înguști la minte – de artistul care este, căci, în opinia poetului-hermeneut, cei doi, omul și artistul adică, sunt unul, alcătuiesc un întreg imposibil de spart. Ce găsește, în primul rând, Rilke la solitarul prin chemare Rodin? În toate sculpturile, artistul e mânat de un soi de edificatoare, „intimă însuflețire, de această bogată și surprinzătoare neliniște a trăirii”. Apoi, artistul praghez e impresionat de cantitatea de viață descoperită în lucrările rodiniene, neîndoindu-se de acea „intimă însuflețire” resimțită frecvent vizavi de lucrările executate de marele și iubitul său prieten, care, în opinia lui Rainer, „Avea puterea acelor pe care îi așteaptă o mare operă, avea tăcuta perseverență a acelor ce sunt necesari”. Rilke îl urmărește, spuneam, pe maestru, descriind traseul său existențial cu înțelegere, judecându-l din interiorul destinului său construit; astfel, Rodin ni se înfățișează la începutul carierei sale, când lucra la manufactura din Sèvres, pe urmă la Anvers și la Bursa din Bruxelles, unde învăța „să devină cumva intangibil, sacrosanct, ieșind de sub stăpânirea hazardului și a timpului, în mijlocul căruia să se înalțe solitar și miraculos ca și chipul unui profet”, făcând studii de anatomie, luptând cu hazardul; „o lege descoperită îl făcea să descopere alta”, viața mândându-l să creeze, prin intermediul artelor plastice, viață și iarăși viață, ridicată la rang de simbol, în care depistează „nenumărat de multe suprafețe vii”; la mijloc „era doar viața, iar modalitatea de expresie ce și-o găsisese țintea drept spre această viață”. În toate demersurile sale, „Rodin sesiza viața, pe care o găsea peste tot, oriîncotro privea”, descoperind-o mereu că e „la fel de puternică și de seducătoare”. La Bruxelles, Rodin citește enorm, așa încât, după spusele lui Rilke, cei din jur se obișnuiseră să-l vadă adesea cu o carte în mâini; „poate că această carte, scrie poetul, era numai un pretext de adâncire în

sine însuși, în misiunea enormă ce-l aștepta”. Aici, la Bruxelles, sculptorul se apropie de *Divina comedie* a lui Dante, iar pe urmă de poemele baudelairiene, văzând în scriitorul francez pe cineva mare care i-o luase înainte, „pe unul ce nu se lăsase amăgit de chipuri, ci căuta corpurile în care viața e mai plină, mai crudă și mai fără tihnă”. Această perioadă e urmată de alta, în care sculptorul se închide în sine însuși pentru treisprezece ani, așa încât pe muchia acestui segment de timp, „când alții au început să se îndoiască de el, el nu mai avea nici o îndoială asupra lui însuși”, căci „numai munca lui îi vorbea”. La capătul acestui exil, în chip firesc, urma „o realitate care s-a impus, care există și pe care trebuie s-o iei în seamă”. După părerea lui Rilke, segmentul de izolare amintită e marcat de două vârfuri: *Omul cu nasul spart* și *Omul din primele timpuri* – dovezi ale maturității artistice rodiniene, de care nu se mai putea face abstracție. Urmează exploziva lume rodiniană care se impune. Și care nu mai poate fi contestată decât de cei egali.

...Tușante, observațiile asupra *Porții infernului*, asupra nudurilor rodiniene, studiate în amănunțime. Rilke răscolește, măsoară, compară lucruri aparent imposibile. Dacă Rodin „căuta corpurile în care viața e mai plină, mai crudă și mai fără tihnă”, pentru a le așeza în „eternul azil al spiritului”, Rilke neabătut, urmărind gândurile sculptorului, care „hoinăreau prin cărțile poezilor și-și luau de acolo un trecut”, caută pretutindeni – în lucrările, locurile asupra cărora și-a lăsat amprenta acest Stăpân prin vocație – viața, viața și iarăși viața: „atâta viață, grea și anonimă, emană din această operă”, și constată, excedat și entuziasmat în egală măsură că „niciodată nu s-a adunat atât de mult un trup omenesc în jurul vieții lui interioare, atât de concentrat asupra propriului său suflet și apoi iar îndreptat de puterea elastică a sângelui”, pentru ca