

RILKEOVA OPORUKA NIHILIZAM KAO UNHEIMLICHKEIT

Žarko Paić

Zapisi uz *Devinske elegije*

Ima li poetski jezik smisao u doba znanstveno-tehničkoga nabačaja bitka i vremena? Nitko na to pitanje nije vjerodostojnije odgovorio od "posljednjeg pjesnika" s kojim se usahla moć modernosti uzdigla do znaka veličajne otmjenosti svijeta u rasapu. Već u prvoj od deset *Devinskih elegija* Rainer Maria Rilke pogađa u bit onoga što na metafizički neprovidan način spaja ljepotu i užas. Sjetimo se, dakle, pjeva s kojim otpočinje refleksivna analiza onoga što još nazivamo vremenom u značenju duhovnoga bitka kao sveze/odnosa čovjeka i njemu podobnoga svijeta. Rilke pritom ne uzima figuru anđela tek iz simboličke predaje kršćanstva. Mnogo je važnije nešto drugo. Naime, anđeo je ovdje posrednik između razdvojenih svjetova, onostranoga i ovostranoga. Ujedno je i navjestitelj budućega vremena i nositelj skrivenih značenja svjetovnosti svijeta.

"Jer ljepota nije drugo do početak užasa, početak koji još možemo podnijeti i toliko mu se divimo što spokojno prezire da nas uništi. Svaki je anđeo strašan."¹

1 Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien/Devinske elegije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1998., str. 7. S njemačkoga preveo i priredio Zvonimir Mrkonjić.

Ljepota je, dakle, "početak užasa". Rilke ne iznosi nikakvu modernu estetsku teoriju koja bi trebala zajamčiti navlastito iskustvo življenja u očekivanju propasti. Nipošto! Ova misao ispjevana je s pomoću začudnoga odnosa onoga što povezuje ljepotu i anđela. Riječ je, dakako, o najzagonetnijoj riječi u njemačkome jeziku uopće. Ona se pojavljuje temeljnim "pojmom" suvremene filozofije, a ima svoj početak još u Schellinga, da bi s Freudom i Heideggerom dosegla vrhunac.² Taj "užas" s kojim otpočinje ljepota njemački jezik razotkriva iz bezdana onog što je istodobno gotovo sudbinski nemoguće ne doživjeti upravo tako kako to Rilke poetski iskazuje. Riječ za to iskustvo i doživljaj s onu stranu logike pojma jest *Unheimlichkeit*. Unaprijed znamo da se u riječi probija ono "negativno" kao "pozitivno", Razlog leži u tome jer se zbližavanje između razdvojenoga zbiva s pomoću čina nijekanja. Da bismo nešto razdvojeno spojili nužno je poći od naknadnoga čina razdvajanja. Stoga *Unheimliche* nije tek nešto ontički prisutno u svijetu kao znak rasapa bitka i vremena. Samo biće kao takvo i u cjelini, govoreći metafizički, pogodeno je iskustvom strahotnosti s onu stranu nečeg intencionalnoga. Rilke, dakle, ne pjeva o nekom strahu od anđela koji bi prema kršćanskoj apokaliptici imao značenje čudovišne moći utiskivanja straha u čovjeka polazeći od razlikovanja kvantitativno-kvalitativno "maloga" i "velikoga". Strah je uvijek usmjeren na ono izvanjsko, što proizlazi iz okolnoga svijeta (*Umwelt*), dok se, pak, ono strašno kao početak ljepote razvija iz nečega što nadilazi dimenzije pukog straha od nečega ili nekoga. *Unheimliche* je u ontologijskome smislu ono prapočetno, izvorno, iskonsko i otuda uznemirujuće. Zašto? Jednostavno zato što se pojavljuje istodobno s onim što mu je suprotno. Razlika spram strahotnoga i čudovišnoga proizlazi iz samopotvrđujuće moći onoga što je prisno, povjerljivo, skrbno i toliko zbližavajuće da između bitka, biti čovjeka i bića može postojati iskonski sklad i zajedništvo. Ljepota kao početak strašnoga utoliko nije ništa drugo negoli moderno iskustvo onoga što nadilazi svaku estetiku, etiku i psihologiju zato što se ne može "utemeljiti" kao bitak i biće. *Unheimlichkeit* pripada čudovišnome iskustvu nihilizma. I to kao uvjet mogućnosti nastanka metafizike iz koje je uopće moguće dospjeti do onoga što Rilke u prvoj *Devinskoj elegiji* u nastavku izriče:

2 Vidi o tome: Žarko Paić, *Posthumano stanje: Kraj čovjeka i mogućnosti druge povijesti*, Litteris, Zagreb, 2011., str. 18. i 19.

"Ni anđeli, ni ljudi, pa i dovitljive životinje razabiru već da nismo odveć pouzdano udomaćeni u tom protumačenom svijetu. Ostaje nam možda kojegod stablo na obronku da ga danomice viđamo, ostaje nam ulica od jučer i troma vjernost nekoj navici kojoj se sviđjelo kod nas, te osta i ne napusti nas."³

Nema nikakve dvojbe: čovjek nije u "ovome svijetu" udomaćen. Bezavičajnost (*Unheimlichkeit*), kako to izriče Heidegger u raspravi "Čemu pjesnici?" u kojoj se uz Hölderlina iscrpno bavi i Rilkeom, postaje ljudskim nadomjesnim obitavalištem i njegovim planetarnim udesom.⁴ Biti bez zavičaja (*Heimat*) predstavlja osuđenost na slobodu lutanja. U traganju za novim domom/zavičajem tako prolazi život. No, odakle proizlazi to iskustvo bezavičajnosti, koje se pojavljuje u psiho-ontičkim strukturama doživljaja onog strašnoga? U Rilkeovim stihovima iz *Devinskih elegija* možemo razabrati prijepor između dva suprotstavljena iskustva: jedno ima značenje refleksivnoga u smislu protumačenoga svijeta, bilo to filozofijski ili znanstveno izvedeno, a drugo pripada području ne-refleksivnoga ili predontologijskoga razumijevanja bitka, da se poslužimo, pak, izrazom iz Heideggerova glavnog djela *Bitak i vrijeme*.⁵ U tom svijetu, "ni anđeli ni ljudi" ne mogu biti u ravnovjesju s uspostavljenom temeljnom vrijednošću. Usto, nije li i sam taj "svijet" kao djelo čovjeka u suprotnosti s iskonskim osvjetljenjem i svjetovnošću svijeta kao svezom/odnosom bitka, biti čovjeka i drugih bića ako se u njemu pojavljuje s ljepotom početak onoga strašnoga (*Unheimliche*)? Svijet u svojoj svjetovnosti nije tek djelo čovjeka.

Sjetimo se kako je Kant razdvajao iskustvo i doživljaj ljepote naspram uzvišenosti (*Erhabenheit*). Duhovni svijet čovjeka zahvaljujući umjetničkome djelu pridodaje ljepoti prirode dodatno značenje. Kip božice Atene ukrašava krajolik Atene podarujući gradu (*polisu*) ljepotu božanskoga sjaja. Na isti se način iskustvo svjetovnosti svijeta razabire iz ljudske stvaralačke moći promjene bitka i bića. Kada nastaju novi svjetovi, nastaje ujedno i novi odnos

3 Reiner Maria Rilke, isto, str. 7.

4 Martin Heidegger, "Wozu Dichter?", u: *Holzwege*, V. Klostermann, Frankfurt a. M., 2003. 8. nepromijenjeno izd., str. 269-320.

5 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, GA, sv. 2, V. Klostermann, Frankfurt a. M., 1977., str. 338.

između relata u relaciji povijesnoga sklopa bitka, biti čovjeka i bića u cjelini. To je razlika povijesnoga svijeta i faktičnosti prirode u njezinoj "prirodnoj povijesti".⁶

2.

Što označava ono strašno kao bezavičajno? Odgovor smo već podastrijeli. Rekli smo, naime, da je ljepota, gotovo zapanjujuće, i uvjet mogućnosti nastanka ili početka nihilizma. Rasap predstavlja samo pojavnost ovog povijesnoga događaja koji povezuje ono što je razdvojeno i istodobno zbliženo. Posrijedi je, naravno, metafizički način mišljenja. Iz njega nužno rasap valja odrediti događajem "višeg ranga" s kojim se dovršava dosadašnje razumijevanje povijesti. Kako je to moguće? Jednostavno, rasap ne označava nikad puku katastrofu s kojom nešto nepovratno propada. Umjesto toga, valja govoriti o mogućnostima epohalno-povijesnoga obrata nakon što se rasap metafizike dovede do krajnjih granica ozbiljenja njezinih mogućnosti. Ako ostanemo još na razini čitanja Rilkea iz prve od *Devinskih elegija*, razaznat ćemo kako se ovo neizrecivo iskustvo uzdiže poetski do slike-pojma kraja metafizike. U govoru koji povezuje čuđenje, zemlju, želju i smrt čitamo:

"Čudno je zacijelo više ne obitavati zemlju, tek naučene običaje više ne vršiti, ružama i svemu što zaista obećava više ne pridavati značenje ljudske budućnosti; (...)

Čudno je želja svojih više ne željeti. Čudno vidjeti gdje sve što se prema nečem odnosilo sad leprša prostorom."⁷

Povijesno se zbivanje odvija svagda kao odnos. Stoga je ljepota kao "početak strašnoga" uvjet mogućnosti nastanka nihilizma. Ono označava iskustvo bezavičajnosti, rasapa i nestanka izvornoga odnosa između bitka, biti čovjeka i svekolikih bića. No, nije li to nužna aporija metafizike na njezinome kraju da se nihilizam pojavljuje u liku estetske melankolije, ili još bolje, u formi poetskoga kazivanja elegičnoga ugođaja? Rilke ga je izabrao na način ipak bitno različit od Hölderlinovih elegija za iskonskom Grčkom i njezi-

6 Vanja Sutlić, *Bit i suvremenost: S Marxom na putu k povijesnom mišljenju*, V. Masleša, Sarajevo, 1967.

7 Reiner Maria Rilke, isto, str. 11.

nim povijesno-mitskim svijetom bogova, heroja, pjesnika i mislioca. Ako se nihilizam pojavljuje povijesno u različitim likovima, onda je posve izvjesno da je povijest kao djelo čovjeka i kao djelo neljudskoga u biti nihilistična. Uostalom, povijesno se zbivanje odigrava kao neizvjesnost događanja i kao svrhovitost cilja (*telos*). Uzmemo li za početno određenje ovog ključnog pojma i uputne riječi ne samo filozofije već i umjetnosti u suvremeno doba mjerodavno promišljanje Heideggera iz predavanja o Nietzscheu 1940. godine, tada možemo sagledati stvar višeznačno. Nihilizam kao riječ ne odnosi se tek na ništenje bića u smislu onoga što označava latinska riječ *nihil*. Umjesto toga, valja krenuti od postavke da je "s bićem ništa, ali doduše nipošto samo s ovim ili onim bićem, već je ništa s bićem kao takvim u cjelini".⁸ Nihilizam se, prema Heideggeru, odnosi na povijest metafizike kao onto-teologije, odnosno kao udesa zapadnjačkoga mišljenja. On poprima karakter svekolikoga rasapa i obezvjeđivanja vrijednosti s početkom novovjekovnoga razdoblja vladavine znanosti i tehnike. No, ono što je od posebne važnosti s obzirom na mišljenje singularnoga pojedinca jest to da nitko nikad nije promislio što nihilizam uopće "jest" i kako se "događa" s obzirom na metafizičko ustrojstvo zapadnjačkoga mišljenja. Iznimku, naravno, predstavlja Nietzsche. Na taj se način, gotovo samorazumljivo, svako razračunavanje s nihilizmom nužno mora razračunati misaono s onim što je tome mislio i kazivao Friedrich W. Nietzsche. Heidegger stoga u navedenom predavanju izričito tvrdi, naime, da se bit nihilizma otuda mora razumjeti polazeći od ključne izreke koju Nietzsche izgovara u spisima *Radosna znanost (Die fröhliche Wissenschaft)* iz 1882. godine i *Tako govoraše Zaratustra (Also sprach Zarathustra)* iz 1883-1885. godine "Bog je mrtav" ("Gott is tot").⁹

U slučaju Rilkeova poetskoga kazivanja o nihilizmu, kako vidjesmo, problem nastaje već u tome što u razlici spram Hölderlinovih tužaljki za iskonskim grčkim razumijevanjem bitka i vremena melankolija poprima crte razračunavanja s izvorno kršćanskim pojmovima kao što su anđeo i apokalipsa. Zato ne postoji više razlog za nostalgiju povratka u ono što bje "prvi početak". Kršćansko je vrijeme pritom dvoznačno: (a) vremenitost kao prolaznost tije-

8 Martin Heidegger, "Das Wesen des Nihilismus", u: GA, sv. 67, *Metaphysik und Nihilismus*, V. Klostermann, Frankfurt a. M., 1999., str. 177.

9 Martin Heidegger, isto, str. 177. Vidi isto tako: Martin Heidegger, "Nietzsches Wort 'Gott is tot'", u: *Holzwege*, str. 209-267.

la i (b) vječnost kao postojanost i nepromjenljivost duha i besmrtnost duše. Umjesto povratka u iskon (*arché*) da bi sadašnjost iznova postala prostorom duhovnoga bitka, sve se svodi na dijalog s anđelima uništenja i rasapa. Figure povijesnoga gibanja od početka vremena i njegova kraja neminovno iziskuju pitanje o smislu kazivanja u doba nihilizma. Pitanje o početku nihilizma u moderno doba ima, dakle, metafizičke crte estetskoga mišljenja. Zato odluka da se poetski u formi elegija izvedu mogućnosti spasonosnoga odgovora na krizu svjetsko-povijesnoga rasapa "vrijednosti", kada ni anđeli ni ljudi više nemaju međusobno što drugome reći, u najmanju ruku predstavlja pokušaj spašavanja jezika od obezvredivanja i tehničke destrukcije. Spašavanje jezika označava spašavanje mogućnosti-bitka, to jest smislenoga odnosa u povijesnome sklopu. Jezik za razliku od mišljenja i bitka nije "nešto", ali mu neprestano prijati da bude srozan na "ništa". U kazivanju jezika bitak se i mišljenje nalaze u stanju približavanja-udaljavanja. Rilke nam smjerno pokazuje da je nastanak onoga strašnoga iz događaja ljepote u moderno doba upravo istog ranga kao i estetski nihilizam. Jer jezik kazuje o nečemu što više nema skladan odnos sa stvarima obitavanja na Zemlji, kada sve poprima fluidne razmjere rasprostiranja onkraj ljudske ukorijenjenosti. U četvrtoj *Devinskoj elegiji* zapisano je:

"O, stabla života, kad li ste zimska?
 Mi nismo usuglašeni. (...) Prestignuti i kasni
 odjednom se namećemo vjetrovima
 i padamo po beščutnom jezeru. (...)
 Tko nije tjeskobno sjedio pred zastorom svog srca?"¹⁰

3.

Zašto Rilke izabire tužaljku za poetsko kazivanje? Ponajprije, njegove se *Devinske elegije* nakon Hölderlinova oživljavanja grkstva i smisaone sudbine onoga što se pjeva u *Patmosu* uklapaju u prošireni duhovni ugođaj kraja 19. i početka 20. stoljeća. U srazu s nastankom modernosti s kultom bezuvjetne volje za moć, govoreći ničeanški, iz biti računanja i spravljanja "novoga" koje ne opstoji u zbilji već se konstruira iz čistoga uma, postalo je bjelodano

10 Rainer Maria Rilke, isto, str. 27.

da poetski jezik gubi povlašteno mjesto u kazivanju svijeta. Nemogućnost pjevanja proizlazi otuda iz gubitka metafizičkoga izvorišta sklada i rascjepa bitka i mišljenja.¹¹ Već je romantika početkom 19. stoljeća pokušala rascjepu bitka i njegovu rasapu pronaći vjerodostojan odgovor. Bilo je to u traganju za novim Panom, prirodom kao *physisom* bez svodenja na novovjekovnu silu i moć primijenjenih tzv. prirodnih znanosti. Značenje romantike za sve daljnje korake spram "drugoga početka" pjesništva kao sinteze *poiesisa* i *téchne* zorno je posvjedočeno već u Novalisa i Hölderlina, dok će upravo Rilke u *Sonetima Orfeju* (*Sonette an Orpheus*) iz 1923. godine otvoriti mogućnost novoga "zasnivanja" ideje biti umjetnosti. Nakon spoznaje o kraju mitsko-religijskoga referencijalnoga okvira, koji joj je podarivao mjerodavnost i usmjerenost sve do uvjetno kazano nastanka lokomotive i kvantne mehanike, umjetnosti preostaje ono isto što i modernoj estetskoj proizvodnji: da iz sebe same, autonomno, bez pomoći mita, religije, politike, znanosti, tehnike otvori novi prostor slobodnoga odnosa jezika i svijeta.

Kako tvrdi jedan od najboljih tumača zagonetke *Devinskih elegija* (*Duineser Elegien*), talijansko-njemački filozof religije hermeneutičkoga nadahnuća Romano Guardini u knjizi *Rainer Maria Rilkeovo tumačenje egzistencije: Jedna interpretacija Devinskih elegija* (*Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins: Eine Interpretation der Duineser Elegien*), u toj jedinstvenoj poetskoj gradnji simboličkoga imaginarija nove ljepote, Rilke otvara problem značavanja sudbine čovjeka raspetoga između novovjekovne epohe i nastanka modernizma. Pritom je čitava pustolovina usmjerena razotkriću "duševne dubine" kao i mogućnostima preklapanja "nadanja i tjeskobe" u življenju na rubovima i u jezgri dehumaniziranoga svijeta.¹² Guardini podsjeća da se Rilkeov izbor tužaljke kao poetskoga diskursa podudara s duhovnim okruženjem romantičara i post-romantičara u sklopu njemačkoga pjesništva Friedricha Hölderlina i Stefana Georga. Himne i fragmenti slažu se u poredak ekspresivne metafizičke strukture pjeva. Tako se pojavljuje nov odnos spram mitsko-religiozne prošlosti u znakovima melankolije i soteriologije. Svaka je tužaljka stoga neki preostatak imaginarnoga. A u njemu ne živi moderni

11 Vidi o tome instruktivan pogovor Zvonimira Mrkonjića, priređivača i prevoditelja Rilkeovih *Devinskih elegija* u dvojezičnome (njemačko-hrvatskome izdanju) koje ovdje navodimo: str. 75-106.

12 Romano Guardini, *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins: Eine Interpretation der Duineser Elegien*, M. Grünewald Verlag, Ostfildern & F. Schöningh Verlag Paderborn, 2016., 5. izd., str. 12.

subjekt kao sablast svojih izmišljanja i sanjarija, već se simbolički razaznaje duh vremena u nadilaženju singularne pojedinačnosti pjesnika. Što, dakle, povezuje romantiku i želju za prebolijevanjem tehničke modernosti svijeta jest težnja za "povratkom iskonu". Poput želje za "nemogućim objektom" želje, tako se i svijest o povratku u ono postojano i nepromjenljivo događa u znakovima otmjene tuge i žalovanja za izgubljenim "djevičanskim izvorom" - povijesti metafizike. Walter Benjamin je o tome promišljao stvorivši misaone figure alegorije i montaže za melankoličnu ljepotu modernosti u trenutku gubitka aure umjetničkoga djela. Fotografski snimak zaustavljene prošlosti uvijek nosi trag melankolije. "Profano osvjetljenje" rasapa smjera do uzvišenoga doživljaja.¹³ Mi, moderni i suvremeni, ipak samo zanosno plešemo ponad ruševina povijesti praveći od toga zadivljujući spektakl.

Rilke, pak, u *Devinskim elegijama* poseže za formom koja se od grčke i rimske antike pronalazi u književnosti klasicizma i romantike. Nije slučajno da su upravo njemački pjesnici, književnici i dramatičari razvili njezine unutarnje mogućnosti, navlastito Goethe i Schiller. U tehničkome pogledu, elegija odgovara vremenu sabiranja krhotina, prebiranja po sjećanju koje želi zaustaviti vrijeme u tehnički oblikovanome pamćenju. No, što je bit elegičnoga ugođaja koji pretpostavlja svijest o rasapu aktualnosti vremena te mistifikaciji onog što pripada bilosti-prošlosti, a što nikad nije prošlo jer živi poput zaloga tradicije u suvremenosti? Elegijom se kazivanje o metafizičkome udesu čovjeka u njegovu bezavičajnome svijetu pokazuje poetsko-estetskim iskustvom nihilizma. Rilke se, za razliku od Hölderlina, ne priklanja spoznaji o mogućnosti obnove ili "drugoga početka" velikoga sklada prirode i čovjeka kakav je vladao u iskonu (*arché*). Posve suprotno, njegovo je viđenje modernosti melankolično-apokaliptički sjaj kazivanja. Ono otpočinje baš onako kao što otpočinje ljepota s iskustvom strašnoga. *Unheimlichkeit* kao skrivena bit nihilizma pojavljuje se, paradoksalno i aporetično, uvjetom mogućnosti svekolike umjetnosti, a navlastito one koja više ne iziskuje nikakvu zaštitu od helenskih bogova i Boga raspetog na križu. I zato sublimni objekt umjetnosti ne može više ništa prikazivati (*mimesis*) niti predstavljati (*representatio*).

13 Vidi o tome: Žarko Paić, *Andeo povijesti i Mesija događaja: Umjetnost-Politika-Tehnika u djelu Waltera Benjamina*, FMK, Beograd, 2018.

Već u prvoj *Devinskoj elegiji* susrećemo se s figurom koja je za slikarstvo Paula Kleea i za mišljenje Waltera Benjamina imala više od simboličkoga značenja navještenja propasti i nade u spasonosno. No, dok je za slikara i mislioca-pisca anđeo sagledan iz teologijsko-apokaliptičke perspektive, za pjesnika tužaljki i soneta posvećenih Orfeju, anđeo ukazuje na početak estetskoga nihilizma. I u prvoj i u drugoj elegiji, naime, anđeo nosi značajne ljepote kao skrivenoga užasa. No, užas ili jezovitost, taj čudovišni *Unheimlichkeit* ne odnosi se na nešto apstraktno. Poput tjeskobe s onu stranu straha od bitka-u-svijetu, jer je njezino izvorište smrt i ništavilo, tako se užas ljepote neprikazivo uznosi do ideje iščeznuća svijeta. Anđeo u prvoj elegiji suprotstavljen je čovjeku i životinjama. Njegovo je poslanstvo da čovjeku otvori prostor božanskoga. I stoga poetsko znamenovanje "stvari" u vrtočlavičici simbola i znakova prolaznosti života na Zemlji podaruje kozmičko-religiozno iskustvo nadilaženja usamljenosti čovjeka. Praznina se posve naselila u obitavalište čovjeka modernoga doba. Njezino se kraljevstvo rasprostire sveudilj svjetsko-povijesnoga obitavanja čovjeka. U prostoru bez prisnosti i u vremenu bez ritmičkoga slijeda prošlosti, sadašnjosti i budućnosti sve što preostaje svodi se na estetiziranje života. Na taj način u znaku posvemašnje napuštenosti od smisaonoga događanja povijesti protječe bezbitno vrijeme. Druga elegija završava ovim stihovima:

"O, kad bismo našli i mi nešto čisto, suzdržano, usko
ljudsko, neki naš pojas plodne zemlje
između rijeke i stijenja. Jer srce nas naše
premašuje još kao i njih. A ne možemo ga više
pogledom slijedit u slikama što ga smiruju, niti u
božanskim tijelima gdje, premda veće, biva umjereno."¹⁴

4.

Guardini u svojem tumačenju ukazuje na neke poteškoće razumijevanja koje proizlaze iz Rilkeovih *Devinskih elegija*. Jedna od njih je zacijelo u tome što se često suprotstavljaju uzvišeni osjećaji romantičnoga razumijevanja bika i vremena s onim post-romantičnim u kojem prevladava bilježenje

14 Rainer Maria Rilke, isto, str. 19.

stvari kao objekata u fluidnome prostoru ljudske egzistencije. Poteškoća je, nadalje, i u tome što odnos između ljubavi i smrti nadilazi uobičajeno ljudsko iskustvo. Tako nije nimalo lako "prepričati" sadržaj elegija, jer nije riječ o poetiziranoj prozi kakvu je, primjerice, pisao Charles Baudelaire u *Spleenu Pariza*. Međutim, u elegijama nailazimo na doslovno spominjanje čak i mondenih mjesta u Parizu, koja se preklapaju s mitsko-religioznim svijetom simboličkoga značenja. Uostalom, u poetskome modernizmu taj postupak stapanja arhajskoga i suvremenoga nije nikakva rijetkost. U mnogim strofama Poundova *Cantosa* susreću se udaljeni svjetovi, mitski, povijesni te masovne industrijske proizvodnje što duhovni bitak svodi na banalnost, trivijalnost i običnost egzistencije. Stoga je uvjetno iskazano moguće složiti se s Guardianijem kako u suočenju s *Devinskim elegijama* doživljamo istodobno stapanje s nekom "dubokom i novom, metafizičkom, uistinu govoreći, religioznom porukom".¹⁵ Nastanak elegija dovodi se u svezu s pjesnikovim boravkom u dvorcu Devin na obalama Jadranskog mora po prvi puta 1912. godine. Deset elegija dovršio je 1922. godine. U pismu upućenom svojoj, i uzgred spomenuto Nietzscheovoj ljubljenoj Lou Andreas-Salomé 20. veljače 1922. godine, Rilke već izriče da je s ovim ciklusom pjesama dospio na prag elementarne snage "puta u otvoreno" (*Offene*). Tim mitopoetskim ključnim pojmom koji Rilke zagovara u refleksijama i promišljanjima, bavit ćemo se na kraju razmatranja u dijalogu s Heideggerovim postavkama izloženim u raspravi "Čemu pjesnici?". Recimo pretkazujući tek da je riječ o svezi kozmičko-intimnoga odnosa spram povijesno-epohalne egzistencije čovjeka i njegova svijeta. Nije *otvoreno* ništa konkretno, stvar ili objekt, a nije posrijedi ni zamjedba koja bi se mogla pripisati značajki prostora u opažajnome smislu. Otvorenost pripada svezi/odnosu bitka i vremena. Zato upućuje na primarni događaj. Zbiva se, nadalje, kada mišljenje i pjevanje više ne prikazuju i ne predstavljaju nešto ili nekoga. Namjesto toga, sâm se jezik otvara u onome što omogućuje prebo-ljevanje tjeskobnoga doživljaja ljepote kao početka užasa (*Unheimlichkeit*).

U nizu pisama što ih je Rilke upućivao bliskim prijateljima 1920-ih godina, mogu se razaznati prijepori i uvjerenja kako su stihovi elegija i *Soneti Orfeju* jedinstven pokušaj sklada u neskladnome vremenu. No, taj se sklad ne može više razumjeti onako kako je to još mislio Goethe želeći stvoriti djelo

15 Romano Guardini, isto, str. 12.

koje će u svim aspektima biti cjelina očitovanja duhovnoga bitka. Rilke se poput Stefana Georga i Georga Trakla suočava s duboko proživljenim iskustvom gubitka smislenosti kazivanja u znanstveno-tehničkome dobu. Stoga je zadaća pjesništva čak i veća negoli je to mogla još biti za romantiku s Novalisom i Hölderlinom. Naime, moderno pjesništvo koristi drevne tehnike skladanja pjesme. U elegijama su to heksametri i pentametri, a u duhovnome smislu riječi nisu više oponašanje nekog zbiljskoga predloška. Mimetička teorija jezika nije čak ni za mladoga Waltera Benjamina, dok se bavio Schlegelom i Novalisom, bila više poticajnim izazovom. Umjesto toga, pjesništvo je suočeno s "praznim središtem"svijeta koji se svagda iznova mora rekonstruirati. Problem nastaje otuda što je preokret u razumijevanju početka ili izvora kazivanja u Grka zamučeno ne više mitskim tumačenjima, već upravo klasicističkim mistifikacijama. Sjetimo se, uostalom, da su njemačka filozofija i književnost 19. i početka 20. stoljeća nastojale s pomoću duhovne hermeneutike Wilhelma Diltheya i filologijskim radovima Waltera F. Otta poput njegove znamenite *Teofanije* otvoriti put obnovi antike s jasnim smjerom istraživanja mogućnosti nove mitologije.¹⁶ Schellingova filozofija umjetnosti je, pak, možda najizravnije bila u tome stjecište ideja o mogućnosti obrata bitka. S pomoću stvaranja *umjetničke religije* (*Kunstreligion*) mišljenje je otvaralo pukotine u novome vremenu. Pitanje božanstva i problem Boga postao je nezaobilaznim okvirom mišljenja-pjevanja i to u trenutku kada je Nietzsche na radikalnan način zadao konačan udarac metafizičkome ustrojstvu zapadnjačke filozofije s Platonom i kršćanstvom već spomenutom izrekom o smrti Boga. Sve se to zrcali u Rilkeovu suptilnome načinu kazivanja. Ovdje pitanje o smislu egzistencije prolazi kroz niše duboko proživljene traume kršćanstva o odnosu između tjelesnosti, ljubavi, smrti i iskupljenja.

Vratimo se još za kratko Guardinijevu tumačenju *Devinskih elegija*. Zapaženo mjesto zacijelo je ono u kojem filozof pristupa Rilkeu tvrdnjom da se religiozna poruka elegija može čitati polazeći od mjesta otvorenosti svetoga.¹⁷ Razlog valja vidjeti u tome što potraga za božanstvom i duhovnom

16 Walter Friedrich Otto, *Theophania: Duh starogrčke religije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1998. S njemačkoga preveo i priredio Damir Barbarić.

17 Romano Guardini, isto, str. 18. Vidi o tome kritiku Hansa Georga Gadamera, "Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins: Zu dem Buch von Romano Guardini", u: *Gesammelte Werke*, sv. 9, *Asthetik und Poetik II*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1993., str. 271-281.

istinom nije istovjetna s institucionaliziranim dogmama kršćanstva. Napoljetku, Rilkeova se pjesnička zadaća izvodi iz onoga što je u svojoj biti pret-hodeće religiji. A to uistinu utemeljuje bit umjetnosti. Posrijedi je jezik kao proizvodna moć i otvorenost povijesne egzistencije čovjeka. Takav se jezik javlja u mitsko-kulturnoj svetkovini bogova i ljudi. Možda je to presudni razlog zbog čega pjesnici njemačkoga jezika od Hölderlina ustrajno posežu za filozofijskim utemeljenjem mitopoetskoga bitka. U 20. stoljeću uz Rilkea to se odnosi istom mjerom i na tragično kazivanje Paula Celana.¹⁸ Usto, elegije i soneti za Rilkea predstavljaju još nešto iznimno. To je estetski užitek, autonomno polje djelovanja umjetnosti bez službe bilo kakvoj drugoj instanciji u modernome svijetu moći. Rilke je u tom pogledu u suglasju s njegovim srodnicima i suputnicima poput Trakla, Kleea, Kafke, Mallarméa, Valéryja. Umjesto muza, pjesnik se obraća anđelima. Nigdje u poeziji 20. stoljeća nije mjesto anđeoskoga kao toponomija navještenja i pretkazanja onoga nadolazećega, ali i kao topologija svetoga u otvorenosti bitka kao događaja, na tako uzvišeni način objelodanjeno. No, problem je što Rilke s *Devinskim elegijama* nije tek nastojao prevladati ovaj svijet "ovdje", "unutrašnji" i "izvanjski" svjetski prostor čudovišne bezavičajnosti i praznine. Htio ga je istinski preboljeti suočivši se s tajnom nihilizma koja otpočinje stihom o ljepoti kao početku onoga strašnoga. Već u prvoj od *Devinskih elegija* Rilke na začudan način ispovijeda unutarnju borbu s "četom anđela", koje ne žele ili ne mogu čuti ono što traumatski razdire pjesnika. U sporu i sukobu između čovjeka i anđela posve je jasno da ne postoji samo proturječje, već i čudovišna napetost odnosa. "Svaki je anđeo strašan" – pjeva Rilke na ishodu prve strofe prve elegije. Kada anđeli i ljudi nisu od pomoći u takvom "strašnome času", kada je singularni pojedinac sam i napušten u svijetu, što mu uopće još preostaje? Da se posveti poeziji odnosno umjetnosti kao posljednjem pribježištu i utjehi od težine i ravnodušja izvanjskoga svijeta? Takvo bi rješenje bilo kvijetističko i pasivno. Rilke iziskuje ipak nešto drugo. Patnja i bol ne mogu se preboljeti vjerom u hegelovski apsolut povijesti za koji su sve postaje na putu samo usputne, jer tragična samosvijest modernoga čovjeka dobro zna da sve ide prema ozbiljenju onoga što nadilazi mitsko-religiozno iskustvo umjetnosti. No, rješenje se ne razotkriva ni u onome što nudi kršćanstvo u liku povijesne eshatologije

18 Žarko Paić, "Svijet je otišao": Paul Celan i apsolutno pjesništvo", u: *Treća zemlja*, Litteris, Zagreb, 2014., str. 457-495.

i soteriologije. Ljudska je egzistencija u modernome svijetu suočena s neizmjernom prazninom srca i tjeskobnim izazovima smrti i rasapa bitka. Otuda ovaj nihilizam ima posve drukčije crte i od Nietzscheova pasivnoga i aktivnoga izvršitelja. Ako je "svaki anđeo strašan", onda je odnos spram prošlosti i budućnosti moguće sagledati kao mitopoetsko kazivanje o egzistencijalnoj patnji čovjeka kao pojedinca i univerzalnoga bića. U suočenju sa smrću i prazninom čovjek mora ispuniti namijenjenu mu duhovnu zadaću. Ali, je li taj zahtjev ipak naposljetku odveć neljudski?

5.

Rilke u elegijama gotovo na filozofijski način iskazuje neke od temeljnih postavki koje su zaslugom Schopenhauera postale duhovnim nasljeđem njemačke romantike i filozofije egzistencije. Riječi koje uokviruju takvo naizgled tragično i pesimističko ozračje su *bol* i *patnja*. Nisu to, dakako, tek tjelesne, odnosno estetske konfiguracije osjećaja i doživljaja (*Einführung-Erlebnis*). Njihovo je podrijetlo metafizičke naravi. I upravo zato je podnošenje boli i trpljenje patnje nešto neotklonjivo u svijetu koji se štiti od tragedije izmišljanjem razloga za ravnodušnost spram bitka, biti čovjeka i drugih bića. Bez takvog iskustva, posredovanog onim što proizlazi iz ljepote kao početka onog strašnoga, ne bi bilo moguće prizivati anđeoske sfere duhovnosti. Kada bi, dakle, život bio puka epopeja dosade, savez čovjeka i anđela ne bi imao smisla. Bol i patnja nisu, doduše, uvjet mogućnosti nastanka umjetnosti.

Ali bez njihove osjetilne naravi ljudska je egzistencija nezamisliva. Pritom se ne misli na agoniju i žrtvovanje tijela, nego na iskustvo odnosa između trauma osjetilnosti i mogućnosti transcendencije tijela kao takvog. Dvoznačna narav ljudske egzistencije estetski i etičko-religiozni, ili bolje duhovni bitak njegove ekscentrične sudbine u svijetu iziskuje neprestanu borbu između zahtjeva transcendencije i njoj suprotnih imperativa imanencije. Smrt i rasap bića nužno uvode u igru moć transcendencije. Čovjek povijesno živi kao biće nadilaženja. Nema sumnje, čak i po cijenu Gadamerove kritike Guardinijeva tumačenja koje dosiže vrhunac u tome da su *Devinske elegije* ozbiljenje hermetičke "religiozne poruke", ne može se poreći da u Rilkea anđeli nemaju samo prozračna krila, već i otajstvenu metafizičku zadaću. Baš zato što su "strašni" iznose na vidjelo u odnosu s čovjekom neku začudnu *otvorenost*.

Zato se čini neprijepornim da u biti nihilizma ne leži tek praznina. Postoji k tome i neskrivena mogućnost *otvorenosti*.

U prvoj od elegija uloga je anđela uspostavljanje poretka značenja koje zahtijeva zbilju satkanu od tlapnji, snova, zemlje i neba. Ali bez privida cjelovitosti odnosa.

"Anđeli (kaže se) često i ne znaju da l među
živima idu il mrtvima. Vječna struja nosi kroz
oba carstva svagda sve dobi i nadglasava
ih u jednom i u drugom.
Napokon više nas i ne trebaju, ranougrabljeni;
blago se odvikavamo od zemlje, ko što se djeca
rastući odbijaju od slatkih grudi majčinih. Al mi, kojima
su tako velike tajne potrebne, i kojima iz tuge tako često
blaženi napredak izraste: zar *bismo mogli* bez njih?"¹⁹

Nadovezujući se na Novalisa, i kod Rilkea se pojavljuje noćno doba. Zatamnjenje svijeta postaje simbol i metafora za vrijeme svijeta. To je takvo stanje vremenitosti koje povezuje zemlju i kozmos. Čovjek se kao singularni pojedinac odnosi spram ove sudbinske kontingencije suočen s vlastitom smrtnošću. Koliko god se trsio zanijekati neumitnost iščeznuća, to je nemoguće poslanstvo. Smrtnici obitavaju na ovoj zemlji. Njihovo se vrijeme mjeri utjehom u djelima i stvarima izvanjskoga svijeta. Kao što anđeli blude između živih i mrtvih, tako se i potreba za njihovim prisućem u življenju opravdava potrebom za tajnom. Doista, je li Rilke u hermetičnosti teksta na putu tajne oporuke za nadolazeće vrijeme? Umjetnost potrebuje zagonetku. Štoviše, smisao zagonetke razlikuje se od tajne po tome što je prva vezana uz razumsko rasključavanje njezina smisla, dok se potonja ne može ostaviti razriješenom. Tajna se anđeoske ljubavi skriva u strašnoj istini smrti. Sve iščezava. Usto, sve biva drukčije u preobrazbama tvari u vječnom kruženju istoga. Usmjerenost spram smrti u Rilkeovu pjesništvu bila je opsesivna tema razmatranja Mauricea Blanchota u njegovu glavnome djelu *Književni prostor*

19 Rainer Maria Rilke, isto, str. 11.

(*L'espace littéraire*). Poznato je, pak, da Blanchot u promišljanju biti pisanja i književnosti na tragu Rilkea i Kafke uvodi u optjecaj pojam zahtjeva smrti kao zahtjeva književnosti uopće. Jer ako u *Devinskim elegijama* i *Sonetima Orfeju* pjesništvo postaje više od egzistencijalnoga prevladavanja smrti, onda se ovdje podudaraju dvije zadaće: ona umiranja s umjetničkom zadaćom. Blanchot o tome ovako zbori: "Rilke među prvima misli da je umjetnost možda put prema nama samima, a možda i prema smrti koju bismo zvali našom. Ali gdje je umjetnost? Nepoznata je cesta koja vodi prema njoj. Zasigurno, umjetnost zahtijeva trud, primjenu i znanje. No, sve su te sposobnosti urođene u neizmjeru neznanje. Djelo uvijek znači: ne znati da umjetnost već postoji, ne znati da već postoji svijet."²⁰

No, o kakvoj se to smrti radi u Rielkovu poetskome kozmopolisu? U odnosu spram razumijevanja smrti u drevnih Grka, srednjovjekovnih kršćana i novovjekovne epohe znanosti i tehnike, smrt je za suvremeno doba svijeta mračna i tajna granica između anđeoske transcendencije i zemaljske uronjenosti u glib imanencije. Herojski i mučenički odnos spram smrti ne pristaje ovome dobu i njegovim zahtjevima za ovjekovječenjem u praznini koja nas mami i guta. Sveza između simboličkoga značenja anđela i smrti prisutna je i u kasnoj srednjovjekovnoj umjetnosti. Njoj upravo kršćanstvo utiskuje pečat gotički shvaćene praznine (*horror vacui*). U *Devinskim elegijama* anđeo se ne pojavljuje u jednoznačnosti. Nije njegova uloga tek da bude onaj koji navješćuje nadolazeće doba, već i da u sporu i odnosu s ljudskom egzistencijom otvori put razumijevanja one primarne otvorenosti zemlje i neba, smrtnika i besmrtnika. Zanimljivo je kako Guardini upućuje na sekulariziranu verziju Rilkeova uvođenja anđela u poetski imaginarij. On, naime, izričito tvrdi da u Rilkea "anđeo nije više onaj iz Biblijske objave".²¹ Uostalom, na to upozorava i sâm Rilke u jednom pismu 13. studenoga 1925. godine Witoldu von Huléviczu. U njemu kaže čak da anđeo u njegovim elegijama nije onaj koji dolazi s kršćanskoga neba, već bi mu više pristajala sveza s islamskim shvaćanjem anđeoska lika. Kako god bilo, tumačenje koje to ima u vidu mora se suočiti s očiglednim paradoksom. Ako je Rilke onaj koji u elegijama ostavlja kao oporuku nadolazećem dobu hermetičnu "religioznu poruku", a to je smisao

20 Maurice Blanchot, *Književni prostor*, Litteris, Zagreb, 2013., str. 143. S francuskoga preveo Vladimir Šeput.

21 Romano Guardini, isto, str. 26.

Guardinijeva pokušaja filozofijskoga pristupa *Devinskim elegijama*, onda je pitanje o Bogu u sklopu modernoga pjesništva istodobno i pitanje o egzistencijalnome odnosu spram smrti. Jedno je bez drugoga nemoguće. Tek se otuda može razumjeti zašto je ljepota početak onog strašnoga i zašto je svaki anđeo strašan. Jer ljepota kao jedna od transcendentalija u srednjovjekovnoj teologiji zacijelo ne može imati istu moć kao i sjaj Jednoga, dobrog, istinitoga i bića (*unum, bonum, verum, ens*). Njezino je djelovanje privid i tlapnja. Ali upravo zato što svjedoči o prolaznosti vremena u estetskome svijetu smrti predmeta i stvari, i što se odnosi na tjelesno ustrojstvo svekolikoga bitka prirode i čovjeka, s pomoću nje življenje dobiva zorni smisao singularnosti. Sve se zbiva u jednokratnosti i neponovljivosti. Ništa u ovome svijetu ne može očuvati trajnu postojanost jer proizlazi iz neotklonjive faktičnosti smrti.

6.

Drugom se elegijom Rilke obraća iskustvu zemaljskoga. Stoga su anđeli i ljudi duboko nepomirljiva bića. Nebesko i nebesnici ne mogu biti omjereni zemaljskim značajkama. Ovaj dualizam, čini se, nasljeđe je platonovske metafizike, preoblikovane kršćanske eshatologije i moderne egzistencijalne svijesti o smrti, konačnosti i granici bitka i bića. Odjednom, sada ono što pripada naravi anđeoske egzistencije Rilke ocrtava slikom zrcala. Zašto? Razlog možemo pronaći jednostavno u tome što je zrcalna slika savršeni zbiljski privid "onoga" svijeta u "ovome". Susret s umnažanjem bića ipak se zbiva kao opsjena i privid. Estetsko samooblikovanje svijeta kojemu zemaljsko podaruje snagu i krhkost ukorijenjeno je u tom dvojstvu. No, posve je jasno da zrcalo ima u sebi nešto čudovišno. Ono iskrivljuje zbilju. Platon je pojam *mimesisa*, te ključne riječi svekolike umjetnosti i estetike, izveo upravo iz mogućnosti podvostručenja lika s pomoću igre svjetlosti i sjene. Zrcalo, tome usuprot, prikazuje ono neprikazivo u liku (*eidos*) čovjekom određene zbilje, koja otuda nikad ne može biti "objektivna". Što je, dakle, za Rilkea ljudska egzistencija? Odgovor koji slijedi iz druge elegije posve je izričit. To je sjaj privida, zemaljski trenutak ljepote koja brzo usahnjuje i iščezava u prah i pepeo. Tek iz suprotnosti spram naravi anđela čovjek može biti određen i to kao zrcalna slika i ekscentrično biće približavanja i uzmaka spram apsoluta (Boga?).

"Râna savršenstva, vi miljenici stvaranja,
Grebeni gorski, praskozorni Vrhunci
sveg stvorenog pelud rascvalog božanstva,
Zglobovi svjetlosti, Hodnici, Stubišta, Prijestolja,
Prostori od bitnosti, Štitovi od naslade, Meteži
burno ushićena čuvstva i odjednom, pojedinačno,
Zrcala: koja vlastitu odstrujalu ljepotu
ponovno crpu u vlastito lice."²²

Tâ, što je onda smisao ljudske prolaznosti u toj vrtoglavici simboličkih mjesta ispunjenih anđeoskim prividom? Nikakva žuđena besmrtnost ovdje ne pomaže. Zato se Rilke, unatoč mitopoetskoga jezika začaravanja svijeta kojeg Hans-Georg Gadamer naziva "ekstremnim manirizmom",²³ ne utječe nikakvoj mistifikaciji i zakašnjelom obožavanju grkstva i Grčke kao što je to ipak bilo poslanstvo Hölderlina da bi rasapu svijeta suprotstavio iskonsko mjesto sklada velike prirode (*physis*) u njezinoj božanskoj moći. Ljudsko biće izručeno je kontingenciji i poslanstvu smrti u svakom trenutku, nenadano. To ga u njegovoj krhkosti čini duhovnim srodnikom anđelima. Razlog leži u tome što ima u svojoj nedostatnosti nešto iznimno *otvorenost*. Zemlja i zemaljsko iziskuju od svojih stvorenih bića, a ponajvećma od čovjeka, bezuvjetni dar čiste podarenosti bez uzvrata. A to može biti posredovano jedino bezuvjetnošću ljubavi. Kao što anđeo ne može biti pjesnik jer ne oponaša Božji čin stvaranja u mahnitosti i obuzetosti jezikom, tako se ljudsko u zemaljskome vrtlogu pojavljuje obuzeto ljubavlju bez mjere i s mjerom. No, tek ovdje nailazimo na aporiju. Ljubav nije ideja poput slobode, jednakosti i prevednosti. Nadalje, ljubavlju se ne mogu opravdati ni zločini niti amoralno zlosilje, kao što iz ljubavi ne proizlazi ništa drugo negoli filozofija i poezija. Rilke dobro zna da je ljubav nužnost i sloboda, estetsko zadovoljstvo tjelesnoga opstanka u-svijetu i istinska mogućnost etičko-religioznoga odnosa čovjeka spram bitka, Boga, svijeta i čovjeka. Bez ljubavnika koji zrače energijom zemaljsko-nebeske vatre svijet ljudske egzistencije pretvara se u golo ništa pukog trajanja.

22 Rainer Maria Rilke, isto, str. 15.

23 Hans-Georg Gadamer, "Mythopoietische Umkehrung in Rilkes *Duineser Elegien*", u: GA, sv. 9, *Asthetik und Poetik II*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1993., str. 290.

Devinske elegije u poeziji 20. stoljeća najrefleksivnije su djelo o ljubavi, smrti i božanskome u praznini ljudske egzistencije. Ako je Rilke u izvedbi nihilizma kao *Unheimlichkeit* dospio do posljednje točke susreta anđela i čovjeka, jer ljepota jest početak užasa upravo zato jer je zrcalo smrti, onda je taj odnos nebeskoga i zemaljskoga u znaku dosezanja "nemogućega objekta". Ljubavnici su osuđeni na prolaznost. Njihova obuzetost drugom dušom i tijelom u svakom je trenutku prožetost samoljubljem iz kojega svi putovi vode u ništavnost sveze/odnosa zasnovane na estetskom zanosu tijela. Znanje o tome ništa ne pomaže. To je onaj nužni privid bitka kojemu razumijevanje, doduše, podaruje mogućnost smisla kazivanja, ali je način govorenja uvijek i neopozivo tragičan. Rilke o tome pjeva:

"Kad bi to razumjeli, ljubavnici bi mogli na noćnom zraku
 čudesno govoriti. Jer čini se da nas sve
 zatajuje. Gle, stabla *jesu*; kuće u kojima
 stanujemo postoje još, jedino mi
 prolazimo pokraj svega poput zračne izmjene.
 I sve je složno u tom da nas prešuti, napola ko
 sramotu, napola ko neizrecivu nadu."²⁴

Hermetičnost kazivanja, koja se u pravilu pripisuje Rilkeu u gotovo svim njegovim djelima a ne tek u *Devinskim elegijama*, podaruje pjesništvu mogućnost tajne i oporuke. Svaka je oporuka na stanovit način tajanstvena. Razlog tome leži u smislu zapisanoga teksta koje se razotkriva stvarnome ili fiktivnome sudioniku ovog gotovo okultnoga obreda tek nakon "smrti autora". Tajna, nadalje, proizlazi iz želje da se govoru očuva dostojanstvo i pred nasrtom masovno-tehničkoga ulančavanja. Nije stoga slučajno da su dva najveća pjesnika njemačkoga jezika u 20. stoljeću izrazito hermetični Rilke i Celan. Već je simbolizam u francuskome pjesništvu moderne u slučaju Mallarméa i Valéryja jezik zatvorio u autonomnu slobodu njegove estetske proizvodnje. U trenutku kada je sve postalo labirintom "prazne transcendencije" zavlдалo je uvjerenje kako valja jezik očistiti od svake vrste redukcije.²⁵ Neproničnost,

24 Rainer Maria Rilke, isto, str. 17.

25 Hugo Friedrich, *Struktura moderne lirike*, Stvarnost, Zagreb, 1989. 2. nadopunjeno i popravljeno izd. S njemačkoga preveo Ante Stamač.

zagonetnost, simbolička dvosmislenost, zahtjev za gotovo nužnim filozofijsko-teologijskim i književno-znanstvenim tumačenjem teksta, sve to pjesništvu podaruje dodatnu moć začaravanja zbilje. Zar nije stoga paradoksalno da je refleksivno kazivanje u doba *tehnosfere* možda još jedino preostala nada da jezik očuva svoju gorku slobodu autonomije pred sveopćom tiranijom hiperrealizma "događaja" i njihovih slika? Rilke u doba "zračne izmjene" postavlja pred čovjeka tajnu "zrcala" iz kojeg zrači nepatvoreni sjaj ljepote i smrti. Riječi zaodjevene ruhom "ekstremnoga manirizma" tiho nadilaze svako površno iskustvo odgonetanja zagonetke prema unaprijed poznatome ključu. Mislim da je u njegovu slučaju možda najdomljivije to da ga se ne može svesti na "glasnogovornika" ni jednoga od mjerodavnih pravaca u suvremenoj filozofiji, pa otuda neinventivno bez po muke tumačiti stihove elegija prema naputcima Heideggera ili Gadamera, iako valja priznati da su ova dva mislioca uvelike zaslužni za Rilkeovo filozofijsko kanoniziranje kao pjesnika otvorenosti i egzistencijalnoga nemira.

7.

Zašto je uopće modernizmu potrebno zaogrtnanje u mitopoetski diskurs kao što je to očito slučaj s Rilkeovim *Devinskim elegijama*? Svaka nova epoha i svaki novi stil u povijesnome slijedu vremena nosio je znak uzastopnosti. Promjene nisu bile nagle i radikalne. Štoviše, gibanje umjetničkih formi od iskona do danas pokazuju nam da sve što se tako prekretno zbilo u dinamičnome 20. stoljeću, a isto vrijedi i danas, označava tek eksperimentiranje s jezikom. Stoga destruktivna moć avangarde, da paradoks bude potpun, nije u svojem zanosu razaranja uspjela poništiti odnos forme i stvari osim što ga je u metafizičkome smislu preokrenula. To je onaj poznati Nietzscheov stav kako je kršćanstvo kao metafizika preokrenuti platonizam. Preokretanje, dakle, u formalnome smislu u modernom je pjesništvu značilo usmjerenost fragmentu, povratak ornamentu, onome simboličkome u drugome kontekstu. No, ono što preostaje tajnom svodi se upravo na imaginarni "višak mitskoga" u strukturi poetiziranoga govora koji stvarnost konstruira i negira, ali ga više nikad ne prikazuje i ne predstavlja kao "objektivnu zbilju". Gadamerovo se čitanje Rilkeovih *Devinskih elegija* u tom pogledu može smatrati paradigmatiskim. Naime, tvorac i izvoditelj hermeneutike kao metode tumačenja teksta i traganja za njegovim smislom pokazuje da se u slučaju Rilkea uopće

ne radi o tome da bi antički mit bio prerađen u religioznome okviru kršćanstva. O tome svjedoči već značenje anđela o čemu smo prethodno govorili. Zato Gadamer koristi začudni sklop "mitopoetski obrat". Pod tim pojmom misli na strujanje simultanih ideja u dva povijesno-epohalno različita svijeta iskonskome i suvremenome. Obrat se odnosi na ono što se pojavljuje čak i u novijoj teologiji s pojmom "demitologiziranja", a odnosi se na moment ulaska ljudskog-odveć-ljudskog u kazivanje o bogovima i ljudima. Nije to, dakako, pad u antropologiziranje božanskoga temelja svijeta na kojem je kršćanstvo sudjelovalo od ranoga srednjeg vijeka. Naprotiv, ovdje se susrećemo sa sekulariziranim pojmom ljudske sudbine. Kao što je u njemačkome baroku, prema Benjaminu, tragedija postala melankolijom, tako se analogno može kazati da je čovjek u egzistencijalnoj tjeskobi izazvanoj nihilizmom znanstveno-tehničkoga doba od heroja i mučenika sudbine postao namjesnikom vlastite slobode. Teško je breme ovog obrata. Mitopoetsko se kazivanje zato ponajprije obraća "subjektu"ljudskome srcu.²⁶

U četvrtoj elegiji, koja se bavi uvjetima ljudske egzistencije, te nas melankolično uvodi u razmatranje ruševina prošlosti na kojima već nastaju drugi svjetovi, a čovjek nije jedino trpeće i biće patnje u svijetu, Rilke uzima figuru djeteta kao iskonsku nevinost i čistoću. Između anđela i lutke stoji dijete na raspuću vječnosti i trenutka. Sjećanje na doba djetinjstva uvijek ima neki višak ushita i rezignacije jer se pojavljuje u vremenu sadašnjosti, kada refleksija osvjetljava minule sate i prema nadolazećim pokazuje, kjerkegorovski iskazano, strah i drhtanje. No, jedno je ipak u svemu zastrašujuće. To je "dječja smrt"koja izaziva srdžbu i rezignaciju, jer uvijek ostaje pitanje s kojim otpočinje teodiceja: zašto Bog uzima svoja najnevinija stvorenja u času njihova uzlijetanja u nebeske visine, iz kojeg to tajnovita i čovjeku nedokučiva posljednjega razloga?

"Tko će praviti dječju smrt od siva kruha

Što tvrdne ili je ostaviti u okruglim ustima

kao ogrizak lijepe jabuke?

...Ubojice je lako shvatiti. Ali ovo: smrt,

cijelu smrt još *prije* života tako

blago sadržavat a ne ljutiti se,
neopisivo je."²⁷

Gdje susrećemo svezu/odnos između mita i suvremenosti? Zar nije i sam nastanak elegija prožet svojevrsnom tajnom i misterioznom morbidnošću? Dvorci ponad jezera ili mora izazivaju već svojom samotnošću i izdvojenošću neku posebnu vrstu melankolije. Taj aristokratski svijet na uzvisinama, ponad šumovitih predjela i tihog protjecanja zelenih, dubokih voda, od kojih su neki pretvoreni u sanatorije, a neki u mondena ljetovališta/zimovališta kao da prizivaju sablasne snove i smrt. Uzvišenost i ljudska samoća zrače iz slikarstva Caspara Davida Friedricha, a Nietzscheova metaforika iz ranih pjesama i spisa o Wagneru i "ludom čovjeku" utkana je u istovjetni prostor ekscentrične slobode. Rilke je ove elegije napisao u jednom takvom dvorcu u Devinu. Imenovanje elegija topografijom dvorca, njegovim znamenovanjem ostaje svojevrsnim melankoličnim označiteljem modernosti. Kao da je iz duha mjesta (*genius loci*) progovorio kroz poetski glas zatočeni svijet mitopoetskoga stvaranja prirode i života kao takvog. Rilke u sedmoj elegiji otvara prostor himničkome uznesenju čovjeka i prirode. Pitanje o biti bitka prolazi kroz stvari koje se čovjeku podaruju i koje su stvorene zato da s njime svjedoče veličajnost svijeta ipak naposljetku svedenog na mjeru našeg unutarnjega sata.

"Nigdje, ljubljena, neće biti svijeta do u nama. Naš život s preobrazbom prolazi. I, sve neznatniji, nestaje vanjski svijet. Gdje nekoć trajna kuća bijaše, poprijeko pruža se izmišljena slika, što potpuno pripada tek zamislivom, kao da je sva još u mozgu. Prostrane žitnice snage stvara sebi duh vremena, Bezlične ko napet poriv što ga stječe iz svega."²⁸

Što preostaje od svijeta u času trijumfalnog estetskoga uvida u bit nihilizma? Ništa drugo osim fragmenata "svijeta u nama", jer sve drugo usahnjuje i hlapi. Ipak, fragmenti nisu poredani u sklop bez unutarnjega

27 Rainer Maria Rilke, isto, str. 31.

28 Rainer Maria Rilke, isto, str. 47.

reda. Rasap o kojem se u Rilkeovim elegijama uzvišeno pjeva postaje "duhom vremena". No, tko je posljednji svjedok ove svečane i uznosite melankolije za neodređenim nečim što ne pripada mitskoj prošlosti Grka kao u Hölderlina? Ni "anđeo" smrti niti "lutka" neljudskoga, već usmrtivo dijete. Ovdje je potrebno još nešto dodati. Ljepota kao užas nihilizma ne razotkriva se nigdje drugdje negoli u smrti onog najnevinijega, najbližeg prozračnome svijetu anđela, čija tjelesnost još nema mramorna obličja snage i moći postojanosti bitka. Bol i patnja, bez kojih tužaljka nema svoj unutarnji poriv, taj dinamični stimulans drukčijega života, proizlaze iz onoga što je još rani Nietzsche u svojem nastupnome spisu *Rođenje tragedije iz duha glazbe (Die Geburt der Tragedie aus dem Geiste der Musik)* iz 1872. godine odredio kozmičkim pratemeljem povijesne drame čovjeka.²⁹ Dijete predstavlja početak i kraj tragedije bitka koji je postao udesom moderne povijesti subjekta. Bol u ljudskome životu ima iznimno značenje. Zaobići ga u širokome luku, propovijedajući blaženstvo duše i tjelesnu nepomućenost u susretu sa smrtnim znacima propadanja, nemoguć je čin zastiranja istine o svijetu u kojem smo od rođenja obilježeni bezavičajnošću. Ima, međutim, u onome djetinjome još nešto što iziskuje refleksiju. Nije to samosvijest figure tek rođenoga, već odnos spram bitka i vremena. Naposljetku, sve je samo odnos. Pa, tako i kada govorimo o nihilizmu ne mislimo na ništa drugo negoli na odnos između onog autentičnoga i vulgarnoga. U ljudskome životu postoje zahtjevi koji nadilaze mogućnosti čovjeka u granicama svoga vremena. Ispunjavaju ih samo oni koji titanski žrtvuju lagodnost opstanka u ime visokih ideala. No, dijete i ono djetinje uvijek je egzistencijalni odnos spram vremena u protjecanju i želje za ovjekovječenjem trenutka. Rilke u četvrtoj elegiji o tome kaže:

"O, sati u djetinjstvu kada iza likova
bijaše i više od same prošlosti,
a pred nama ne bijaše budućnosti."³⁰

Vrijeme ne stoji zato što ga u isječku života svijest obuzdava u mahnitome gibanju prema nadolazećem. Ovo carstvo privida uvjet je mogućnosti ravnovjesja između prošlosti i budućnosti. No, tjeskoba i smrt skrivaju se iza

29 Friedrich W. Nietzsche, *Die Geburt der Tragedie aus dem Geiste der Musik*, W. de Gruyter, Berlin, 1999,

30 Rainer Maria Rilke, isto, str. 31.

ovog varljiva blaženstva poput mračnih svjedoka nekog apsurdnoga procesa. Tužaljka za djetinjstvom svijeta čovjeka vraća u stanje egzistencijalnoga mirovanja. Sve je tu, svaki odbjegli predmet žalovanja, svo to oživljeno vrijeme uhvaćeno u sluz paukove mreže zauvijek.

8.

Vratimo se iznova Gadamerovu shvaćanju "mitopoetskoga obrata" u Rilkeovim *Devinskim elegijama*. Jasno je, naime, da je hermeneutička zadaća u tome da nam približi tajnu kazivanja o svijetu i vremenu u kojem pjesništvo više nema dubljeg razloga opstojnosti. Veličina je hermeneutike upravo u oživljavanju sjena prošlosti kroz dubinsko čitanje teksta. Ne bismo mogli razumjeti smisao teksta kao što je hermetično tkanje Rilkeovih tužaljki bez uvida u temeljnu strukturu ljudske egzistencije. Uostalom, izbor elegije za istinski diskurs pjesništva o "našem" duhu vremena već je jasno uputstvo kamo smjera poetski glas i što ga vodi u tajnu nadolazećega. Mitsko je vrijeme ono koje ne poznaje razlikovanje prirode i duha. Ono je neposrednost osjećanja bez naknadne refleksije. Za razliku od vremena nastanka religije koja već pretpostavlja zajednicu i njezine kultove i magijske obrede, mitski se čovjek odlikuje djetinjim strahom od bogova i čuđenjem nad tajnom bitka. Njegovo je vrijeme, dakle, ovjekovječeni trenutak jedinstvene sreće i tjeskobe da ovaj život kao dar bogova ima istodobno moć zbilje i čarobni privid egzistencije. Nije stoga peta elegija bez razloga posvećena biti umjetnosti kroz pjev o cirkuskim artistima. Umjetnost nadilazi "ovaj svijet". Ona ga čini drugim i drukčijim u nastojanju da ga prikaže i predstavi kao uzvišenost praboli i patnje koju samo stvaranje može dovesti do biti tragičnoga udesa svijeta. Zato je u svim post-mitskim epohama ostala misao o veličajnosti "prvoga početka". Mitsko se događanje odvija u krugu svagda istih i novih zbivanja. I stoga nije začudno zašto Rilke kao i njegovi prethodnici poput Hölderlina pronalaze u otvorenosti mita poetsko sredstvo najvišeg ranga u razračunavanju s vlastitim vremenom. U osmoj elegiji, posvećenoj Rudolfu Kassneru, konačno dospijevamo do govora o ključnoj Rilkeovoj ideji, koju je samo u mišljenju suvremenosti kritikom metafizike izveo Heidegger i to u svojim kasnim spisima i predavanjima. Ta riječ-ideja jest *otvoreno*.

"Svim očima stvorenje vidi
 Otvoreno. Samo nama oči kao da su
 preokrenute i postavljene oko stvorenja
 kao zamke, uokolo njegova slobodnog izlaza.
 Ono što vani *jest*, to znamo jedino
 iz lica životinje; jer i malo dijete već
 obrćemo i silimo da untrag gleda
 uobličenje, a ne Otvoreno, što je tako
 duboko u životinjskom pogledu. Slobodno od smrti.
Nju vidimo tek mi; slobodna životinja
 ima svoju propast svagda iza sebe
 a pred sobom Boga, pa kada ide,
 ide u vječnost ko što idu zdenci."³¹

Pitati što je *otvoreno* čini se da nije ispravno. U tom pitanju kao da se metafizički već pretpostavlja da je otvorenost i *otvoreno* neko biće, nešto određeno, konkretno i nalik predmetu. No, takvo je stajalište neprimjereno samoj stvari. Štoviše, Rilkeovo shvaćanje otvorenosti nadilazi tradicionalno metafizičko razdvajanje bitka i bića, ideje i pojave, smrtnika i besmrtnika, onostranoga i ovostranoga. Na prvi je pogled jasno iz stihova osme elegije da *otvoreno* pripada samo onome biću koje neposredno ima odnos s okolnim svijetom (*Umwelt*). Ali taj odnos nije podaren i životinji, koja doduše živi neprestano u *otvorenome*, već jedino čovjeku. *Otvoreno*, naime, iziskuje nadilaženje granica između svjetova, pristup bitku bez ikakve naknadne predmetne svijesti ili onog što Kierkegaard, primjerice, naziva "metafizičkim interesom". Čini se da Rilke tom riječju-idejom pretpostavlja stanje kao događaj koji nije ni postojan niti se ovjekovječuje. U njega se ulazi tek u iznimnim trenucima slobodnoga odnosa spram bitka i vremena. Biti-otvoren spram svijeta znači pustiti sebe u otvorenost sâmu kao podareno-pruženo zbivanje s onu stranu predmetnosti svijesti. Stanje je to koje dosežu, ali ne i nužno, katkad djeca, ljubavnici i smrtnici upravo zato jer su "obuzeti"izlaskom iz ovojnice subjekta i njegovih okova zbiljskoga svijeta. Nije li onda *otvoreno* (*Offene*) istoznačno s

31 Rainer Maria Rilke, isto, str. 53.

transcendencijom? Nipošto, jer onda ne bi Rilke podario životinjama pogled izvan "uobličena". Da bi se nešto moglo nadići, prijeći granice obuzetosti predmetnošću svijeta, potrebno je imati svijest kao razlikovanje između bitka i bića. No, potrebno je ograditi se od pada u nerazlikovnost bitka što je bila temeljna "boljka" mitskoga mišljenja. Transcendencija označava mogućnost posredovanja između različitih svjetova. U tom pogledu nije začudno zašto Heidegger u *Bitku i vremenu* govori o bitku kao "transcendensu naprosto" u svjetlu razračunavanja s novovjekovnom filozofijom Kanta. *Otvoreno* je za Rilkea ipak ono što istodobno omogućuje zajedništvo biljaka, životinja i ljudi. No, samo je čovjeku uskraćen pogled u *otvoreno*, jer je sklopljen i načinjen kao "neopremljena životinja", kao biće nedostatka, kojemu tek tehničko ustrojstvo egzistencije daje moć promjene stanja zahvaljujući mogućnosti promjene bitka uopće.

U raspravi "Čemu pjesnici?" Heidegger raspravlja o prebolijevanju metafizike nastojanjem razumijevanja biti umjetnosti iz iskonskoga mjesta pjesništva kao takvog. Pitanje o "oskudnome vremenu" i zadaći pjesnika i pjesništva, iako dolazi iz dubina Hölderlinovih elegija, ipak se tijekom rasprave promeće u pitanje o otvorenosti bitka i vremena. Za uvođenje uputne riječi mišljenja *događaja* (*Ereignis*) sredinom 1930-ih godina, nedvojbeno je bilo potrebno razgraničiti područje važenja onoga autentičnoga i vulgarnoga u razumijevanju bitka i vremena. Prvo pripada *otvorenome* (*Offene*), a drugo onome što će Heidegger imenovati 1950-ih godina temeljnom riječju metafizike kao nihilizma. Naravno, ta riječ-pojam jest *postav* (*Gestell*) kao bit tehnike.³² Heidegger se, dakle, u raspravi o biti pjesništva intenzivno bavi tumačenjem Rilkea s obzirom na njegovu uporabu riječi *otvoreno*. Vidjeli smo da se ona pojavljuje u osmoj elegiji, ali prisutna je i u kasnom poetskome djelovanju Rilkea, a ponajbolje je njezino značenje objasnio sam pjesnik u pismu jednom rusko-me čitatelju s nadnevkom 25. veljače 1926. godine. Na jednom mjestu Rilke kaže da su životinje smještene u područje *otvorenoga* stoga što ne mogu svoju svijest razgraničiti od okolnoga svijeta. "...životinja jest u svijetu; mi stojimo *pred njim* navlastitim okretanjem i uzdizanjem, što nam omogućuje naša svijest".³³ U nastavku pisma Rilke izričito tvrdi da se ovdje ne misli ni na nebo,

32 Vidi o tome: Žarko Paić, "Otvorenost i plavetnilo: S Heideggerom na putu prema *drukčijoj* umjetnosti", u: *Treća zemlja: Tehnosfera i umjetnost*, Litteris, Zagreb, 2014., str. 207-260.

33 Rainer Maria Rilke, navedeno prema Martin Heidegger, "Wozu Dichter?", str. 285.

zrak i prostor, ali niti na predmet za promatrača. Ako je tome tako, onda *otvoreno* označava odnos koji je prethodeći razlikovanju biljke, životinje i čovjeka. Štoviše, taj odnos jest uvjet mogućnosti zauzimanja životnoga prostora čovjeka kao egzistencijalnoga prostora njegove slobode. Živjeti u *otvorenome* znači svjetovati svijet kao prostor-i-vrijeme slobodne egzistencije bez napasti ovladavanja bićem, bez obzira na njegove kvantitativne i kvalitativne značajke. Heidegger to tumači na sebi svoistven način: biljke i životinje su otpuštene u *otvoreno*, a čovjek "u-svijet".³⁴ Već je otuda bjelodano da čovjek da bi dospio do tajne *otvorenoga* mora "svijet" fenomenologijski zagraditi do mjere iskustva prirode (*physis*) koje mitopoetski nadvladava opasnost opredmećenja svijeta iz logike moći znanstveno-tehničkoga prodora u jezgru bitka.

Prema Heideggeru, ono *otvoreno* za Rilkea predstavlja okružje nepredmetnosti prirode. Time postaje razvidno da u doba razvijene tehničke proizvodnje svijet ne može ostati nedodirljivim mjestom sklada biljaka, životinja i čovjeka. Ono što čovjek zahvaljujući svojoj ekscentričnoj naravi posjeduje, a to je mogućnost da kao *animal rationale* prirodu pretvori u tehnologiku života, označava i mogućnost razaranja *otvorenoga*. Opasnost proizlazi iz biti nihilizma. U tekstu rasprave "Čemu pjesnici?" Heidegger detaljno pokazuje razmjere mišljenja znanstveno-tehničkoga "svijeta" polazeći od čitanja Rilkeovih pjesama i njegovih pisama. Zanimljivo je pritom da se u prepisci s različitim svojim čitateljima i prijateljima pjesnik pokazuje i kao onaj tko nastoji na svoj način prevladati Nietzscheove postavke o nihilizmu. To je utoliko važnije jer uokviruje sve ono što smo dosad iznijeli u pokušaju tumačenja *Devinskih elegija*. Sažeto iskazano, za Heideggera je pitanje o pjesništvu u oskudnome vremenu (*dürftiger Zeit*) istodobno pitanje o mogućnosti očuvanja blizine i razmaka bića-u-svijetu kao bića nastanjenih u okružju *otvorenoga*. Otuda Rilke nije tek jedan od post-romantičnih pjesnika njemačkoga jezika kojemu pripada zasluga za brigu oko očuvanja mitopoetske naravi kazivanja o bitku u "oskudnome vremenu". Rilke je za Heideggera pjesnik koji u iznimno suptilnome, hermetički izvedenom kazivanju otvara ono što pripada svijetu kao otvorenosti. A to može biti samo prostor-i-vrijeme blizine s iskonskom predajom bitka i vremena. Rilke nije tek moderni pjesnik refleksivne inkantacije o smrti, tjeskobi, ljubavi i spasonosnome. Njegova je riječ-ideja *otvore-*

no putokaz za razumijevanje biti čovjeka u razdoblju nihilistički opustošene Zemlje i svekolika krajolika iskonskoga života. Najznačajnije mjesto u kojem Rilke konačno određuje zadaću anđela u *Devinskim elegijama* pronalazimo u jednom pismu Muzotu s nadnevkom 13. studenoga 1925. godine: "Anđeo *Elegija* jest ono stvorenje u kojem se pojavljuje promjena vidljivoga u nevidljivo...Anđeo *Elegija* jest ono biće koje je stvoreno zbog toga da spoznamo zbilju višega ranga u nevidljivome."³⁵

Tko stoji "iza" anđela u *Devinskim elegijama* sam "dragi Bog"?

9.

Zamislimo li svijet bez sudbine, što smo dobili? Hirovitost slučaja, kaotičnost zbivanja, rasap svrhovitosti i cilja svjetske povijesti? Sve to, dakako, i još nešto: bezavičajnost u prostoru Zemlje koja postaje nesigurno obitavalište za sva bića, a ne samo za čovjeka. Sam je Rilke svojim životom najbolji primjer nomada i lualice između različitih jezika, kultura, običajnosnih normi zajednica.³⁶ Rođen 1875. godine u Pragu, pjesnik njemačkoga jezika, vojni pitomac na nižoj vojnoj školi u St. Pöltenu i višoj vojnoj školi u Mährisch-Weisskirchenu. Rano se odselio iz Praga i otišao u Pariz, gdje je pisao monografiju o kiparu Augustu Rodinu; lualica koji se nigdje nije mogao skrasiti od Italije, Švedske, Španjolske, Njemačke, Švicarske. 1910. godine u Leipzigu je dovršio *Zapise Maltea Lauridsa Briggea*, svojevrsni intimistički roman u duhu Joycea i "struje svijesti". Putovao je Afrikom. Naposljetku, uz cijeli niz poetskih djela od kojih je uz *Devinske elegije* knjiga *Soneta Orfeju* doživjela najveću književnu počast, jedan je od rijetkih svjetskih književnika koji je pisao dvojezično (na njemačkome i francuskome jeziku). Umro je od leukemije 29. prosinca 1927. godine u Valmontu. Pokopan je prema vlastitim uputstvima na mjesnome groblju u Raronu, Švicarska. Ove crtice iz životopisa, fragmentarno nepovezane, svjedoče o nomadizmu i želji za pronalaskom novoga doma u stranome jeziku. Izbor francuskoga jezika pritom se pokazuje odlučnim. Posrijedi je, naime, vodeći jezik visokoga modernizma. Najveći vrhunci ostvareni su upravo u pjesništvu duhovnih mu srodnika Mallarméa i Valéryja. U devetoj elegiji pitanje o smislu ljudske egzistencije neizbježno

35 Rainer Maria Rilke, pismo Muzotu, navedeno prema Martin Heidegger, isto, str. 312.

36 Romano Guardini, isto, str. 31.

se, dakle, suočava s pitanjem o kraju metafizički određene sudbine. Već smo uzgred spomenuli da je to bio i problem u ranome razdoblju estetike Waltera Benjamina. Sukob sudbine i slobode, međutim, nije tek u znaku sekularizirana načina vođenja egzistencije kao "individualne sudbine". Već je Kierkegaardov pojam egzistencije imao izrazito psihološko-religiozno podrijetlo. O tome je mjerodavno govorio Heidegger u *Bitku i vremenu* preuzevši, ipak, taj pojam i stvorivši najznačajniju definiciju "čovjeka" u suvremenosti: bit tubitka (*Dasein*) počiva u njegovoj egzistenciji.³⁷

Kako Rilke u svojoj težnji k fenomenologijskoj čistoći iskustva pristupa biti ljudske egzistencije? Vidjeli smo, sve je počelo s ljepotom kao početkom neizrecivoga užasa. Nihilizam ne samo da zjapi u biti svijeta, već se naselio u ljudsko srce. Nakon nestanka sudbine iz svijeta, koja bje pripadna samo herojima i svecima, preostaje dohvatiti ono zemaljsko svojim vlastitim htijenjem, unatoč poraza i posrnuća. I stoga Rilke pjeva o nevidljivoj zemlji kao kruni postojanja, o mističnome zazivu besmrtnosti ne kao tlapnje, već kao poriva transcendencije da u razgovoru s božanskim tragom vječnosti ispuni svoju posljednju zadaću "ovdje" i "sada". Pjesnički se poziv ne razlikuje otuda posve od filozofijskoga, osim što u svojoj obuzetosti *otvorenim* ima neposredni pristup stvarima naprosto zato jer je u biti poetskoga kazivanja intuicija, a ne stavak razloga (*principium rationis*).

"Zemljo, nije li to ono što hoćeš, *nevidljiva*
 u nama uskrsnuti? - Zar ti nije to san,
 jednom biti nevidljiva? - Zemljo! nevidljiva!
 Što, ako ne preobrazba, neodgodivi tvoj je nalog?
 Zemljo, ljubljena, hoću. O, vjeruj, ne treba ti
 više proljeća da me osvojiš -, *jedno*,
 ah, jedno jedino već krvi je mojoj previše.
 Bezimeno za te odlučih se odavna.
 Svagda bila si u pravu, a tvoja sveta pomisao
 povjerljiva je smrt."³⁸

37 Vidi o tome: Žarko Pačić, *Sfere egzistencije: Tri studije o Kierkegaardu*, Matica hrvatska, Zagreb, 2017.

38 Rainer Maria Rilke, isto, str. 63.

U ovoj elegiji Rilke pristaje konačno na "ovdje", jer zemlja podaruje u svojoj nevidljivosti blaženstvo za drukčiju vrstu volje od osvajanja i posezanja u bezmjerno i bezgranično. Zanimljivo je ovdje spomenuti da je kasni Husserl otpočeo misliti fenomenologijski pra-zemlju kao ono što se ne kreće, ali niti stoji u vječnoj inertnosti. Priroda nije povijesni proizvod čovjeka, osim u diskursu prirodnih znanosti s njihovim tehničkim dosezima i ciljevima izvan mjere ljudskoga. Umjesto toga, zemlja podaruje mogućnost prebivanja i obitavanja u-svijetu. Tek se unutar njezinih granica življenje uzdiže do smislenoga htijenja unutar okvira koji su zadani ljudskoj želji za proširenjem otvorenosti. Poetsko je djelo otuda uvijek pohvala zemlje, a ne osvajanje i računanje u smjeru čudovišnoga sklopa neljudske mašinerije. Rilke izabire riječ nevidljivost da bi učvrstio zrenje same biti svijeta. Nevidljivo je s onu stranu vidljivosti, a ne njezino nijekanje. Uostalom, gotovo će istovjetno o mogućnosti slike i slikarstva kazivati Paul Klee u svojim dnevnicima, jer je nevidljivo ono što bezuvjetno mora tako i ostati. Sve drugo bio bi nasrtaj na skrivenu narav prirode koja u nama mora "uskrsnuti". Ona to i čini u dva načina svoje oblikovnosti: unutarnjem i vanjskom. Deveta elegija pjeva, dakle, o smislu ljudske egzistencije nakon spoznaje da je sa sudbinom, a to znači s bogovima i ljudima, svršeno. Što još preostaje?

10.

Zaključna, deseta elegija je ujedno i najduža. U njoj se pjeva o boli i patnji. Od svih stihova najupečatljiviji je zacijelo iskaz: *Mi, rasipnici boli*.³⁹ Ova tužaljka za razliku od svih prethodnih pita se o smislu elegičnoga pjeva. Zašto uopće pjevati o svijetu koji i sâm postaje elegičnim kazivanjem o sebi samome? Rilke se iznova obraća anđelu i sada mu želi ispjevati pohvalu. Podnošenje boli i patnje dostojno je ljudske egzistencije ako ona ispunjava svoju zadaću. U čemu je njezina krajnja svrha? Možda bi trebalo preokrenuti pitanje ovako: čemu teži čovjek nakon spoznaje da je sa sudbinom zauvijek svršeno, ali ne i s onim što Gadamer naziva "mitopoetskim obratom" u biti nihilizma? Jednoznačnoga odgovora nema. Iza anđela ne stoji lice "dragoga Boga". Vidjeli smo kako je Rilke protumačio značenje anđela u *Devinskim elegijama* u suprotnosti s metafizički shvaćenim kršćanstvom. Umjesto glasnika

39 Rainer Maria Rilke, isto, str. 65,

i navjestitelja smrti i iščeznuća, anđeo poprima značajke posredujuće razlike između onostranoga i ovostranoga svijeta. Anđeo, dakle, izvodi mitopoetsko kazivanje iz tamnica boli i patnje u-svijetu prema groblju živih opsjena. No, izvan groblja nalazi se život u liku sajma, tog zavodljiva tržišta na kojem sve što jest postaje predmetom simboličke razmjene ništavila i smrti. Ali, to ipak nije kraj.

Bol i patnja ne služe ničemu drugome osim produbljenju samosvijesti o granicama i zadaći ljudske egzistencije u ovome oskudnome svijetu, gdje je, doduše, sve ionako *otvoreno*, ali naspram toga raste ravnodušnost. Mrtvi nastanjuju obitavališta zemlje. Tužaljka uistinu nema više nikakvog određenoga predmeta vlastite melankolije. U hermetičnome pjevu jednog otmjena estetskoga nihilizma, dosegnuti istinski život znači obuhvatiti svojim kazivanjem i šutnjom izvore bola i patnje čak i kada se sve zbiva iza granice vidljivoga, u zemlji koja bezglasno prima svoje heroje, svece i pjesnike kao posljednje svjedoke neizmjerne ljepote, tog početka užasa i neizrecivosti. Rilke je *Devinskim elegijama* dosegao "zračnu izmjenu" jezika i slike ovoga doba za kojeg više nemamo prave riječi. I to je ono najčudovišnije, taj neopozivi *Unheimlichkeit* svih stvari s kojim se obraćamo praznoj *otvorenosti* bez anđela i poezije. Na kraju desete elegije, ne zaboravimo to, stoje ove riječi:

"A mi, koji na *rast* sreće
mislimo, osjetili bismo ganuće
što nas gotovo obara
kad nešto sretno *pada*."⁴⁰

Tužaljke uvijek završavaju paradoksom. Pohvala zemlje i neba iziskuje konačan pad čovjeka. U tome je herojsko ništavilo ljudske egzistencije, njegova dostojanstvena uzvišenost u iščeznuću. ...*kad nešto sretno pada*...

Zar taj pad ne pripada vremenu ove čudovišne otvorenosti svijeta i njegovu bezdanu?