

RAINER MARIA RILKE

POEMES

INTRODUCCIÓ DE JOAN MARGARIT
SELECCIÓ I TRADUCCIÓ DE L'ALEMANY
DE FELIU FORMOSA I JOAN MARGARIT

BARCELONA 2024  QUADERNS CREMA

Publicat per
QUADERNS CREMA
Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906
correu@quadernscrema.com
www.quadernscrema.com

© de la introducció, 2011, 2024 by Hereus de Joan Margarit i Consarnau
© de la selecció i la traducció, 2011, 2024 by Feliu Formosa Torres
i Hereus de Joan Margarit i Consarnau
© d'aquesta edició, 2024 by Quaderns Crema, S. A.

Drets exclusius d'aquesta traducció:
Quaderns Crema, S. A.

A la coberta, *Albó (Crinum zeylanicum)* (1778), de Mary Delany

ISBN: 978-84-7727-683-8
DIPÒSIT LEGAL: B. 2003-2024

AIGUADEVIDRE *Gràfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impressió i relligat*

PRIMERA EDICIÓ *febrer de 2024*

Sota les sancions establertes per les lleis,
queden rigorosament prohibides, sense l'autorització
per escrit dels titulars del copyright, la reproducció total o
parcial d'aquesta obra per qualsevol mitjà o procediment mecànic
o electrònic, actual o futur—inclouent-hi les fotocòpies i la difusió
a través d'Internet—, i la distribució d'exemplars d'aquesta
edició mitjançant lloguer o préstec públics.

TAULA

<i>Introducció</i> , per JOAN MARGARIT	15
--	----

«NEUE GEDICHTE» / NOUS POEMES

LLIBRE PRIMER

<i>Früher Apollo</i>	38
Apol·lo primitiu	39
<i>Mädchen-Klage</i>	40
Queixa de noia	41
<i>Liebes-Lied</i>	42
Cançó d'amor	43
<i>Eranna an Sappho</i>	44
Eranna a Safo	45
<i>Sappho an Eranna</i>	46
Safo a Eranna	47
<i>Sappho an Alkaiös (Fragment)</i>	48
Safo a Alceu (fragment)	49
<i>Grabmal eines Jungen Mädchens</i>	50
Sepulcre d'una jove	51

<i>Opfer</i>	52
Ofrena	53
<i>Josuas Landtag</i>	54
L'assemblea de Josuè	55
<i>Der Auszug des verlorenen Sohnes</i>	58
La partida del fill pròdig	59
<i>Der Ölbaum-Garten</i>	60
L'hort de les oliveres	61
<i>Pietà</i>	64
<i>Pietà</i>	65
<i>Buddha</i>	66
Buda	67
<i>Die Kathedrale</i>	68
La catedral	69
<i>Die Fensterrose</i>	72
La rosassa	73
<i>Der Panther</i>	74
La pantera	75
<i>Der Dichter</i>	76
El poeta	77
<i>Ein Frauen-Schicksal</i>	78
Un destí de dona	79
<i>Todes-Erfahrung</i>	80
Experiència de la mort	81

<i>Letzter Abend</i>	82
Últim vespre	83
<i>Der König</i>	84
El rei	85
<i>Das Karussell</i>	86
Carrousel	87
<i>Die Insel</i>	90
L'illa	91
<i>Orpheus. Eurydike. Hermes</i>	94
Orfeu, Eurídice, Hermes	95

LLIBRE SEGON

<i>Archaischer Torso Apollos</i>	104
Tors arcaic d'Apol·lo	105
<i>Leda</i>	106
Leda	107
<i>Die Insel der Sirenen</i>	108
L'illa de les sirenes	109
<i>Der Tod der Geliebten</i>	110
La mort de l'estimada	111
<i>Saul unter den Propheten</i>	112
Saül entre els profetes	113

<i>Ein Prophet</i>	114
Un profeta	115
<i>Der aussätzige König</i>	116
El rei leprós	117
<i>Der Stylit</i>	118
L'estilita	119
<i>Kreuzigung</i>	122
Crucifixió	123
<i>Leichen-Wäsche</i>	124
Rentat de cadàvers	125
<i>Eine Welke</i>	126
Una dona marcida	127
<i>Abendmahl</i>	128
El sopar	129
<i>Die Brandstätte</i>	130
La casa incendiada	131
<i>Schwarze Katze</i>	132
Gat negre	133
<i>Der Balkon</i>	134
El balcó	135
<i>Auswanderer-Schiff</i>	138
Vaixell d'emigrants	139
<i>Römische Campagna</i>	140
<i>Campagna romana</i>	141

<i>Lied vom Meer</i>	142
Cançó del mar	143
<i>Spätherbst in Venedig</i>	144
Fi de tardor a Venècia	145
<i>Falken-Beize</i>	146
Falconeria	147
<i>Don Juans Auswahl</i>	148
L'elecció de don Joan	149
<i>Das Bett</i>	150
El llit	151
<i>Die Flamingos</i>	152
Els flamencs	153
<i>Die Entführung</i>	154
El rapte	155
<i>Rosa Hortensie</i>	156
Hortènsia rosa	157
<i>Der Junggeselle</i>	158
El solter	159

«DAS BUCH DER BILDER» /
LLIBRE DE LES IMATGES

<i>Die Liebende</i>	162
L'amant	163

«DUINESER ELEGIEN» /
ELEGIES DE DUINO

<i>Die erste Elegie</i>	166
Primera elegia	167
<i>Die zweite Elegie</i>	174
Segona elegia	175
<i>Die dritte Elegie</i>	182
Tercera elegia	183
<i>Die vierte Elegie</i>	190
Quarta elegia	191
<i>Die fünfte Elegie</i>	198
Cinquena elegia	199
<i>Die sechste Elegie</i>	208
Sisena elegia	209
<i>Die siebente Elegie</i>	212
Setena elegia	213
<i>Die achte Elegie</i>	222
Vuitena elegia	223
<i>Die neunte Elegie</i>	228
Novena elegia	229
<i>Die zehnte Elegie</i>	236
Desena elegia	237

«DIE SONETTE AN ORPHEUS» /
SONETS A ORFEU

ERSTER TEIL / PRIMERA PART

<i>I</i>	250
I	251
<i>II</i>	252
II	253
<i>III</i>	254
III	255
<i>X</i>	256
X	257
<i>XIV</i>	258
XIV	259
<i>XX</i>	260
XX	261
<i>XXV</i>	262
XXV	263
<i>XXVI</i>	264
XXVI	265

ZWEITER TEIL / SEGONA PART

<i>II</i>	268
II	269

IV	270
IV	271
VII	272
VII	273
XI	274
XI	275
XVI	276
XVI	277
XXV	278
XXV	279

«GEDICHTE AN DIE NACHT» /
POEMES A LA NIT

<i>Die große Nacht</i>	282
La gran nit	283

«SAMMLUNG DER VERSTREUTEN UND
NACHGELASSENEN GEDICHTEN» /
POEMES ESPARSOS I PÒSTUMS

<i>An Lou Andreas-Salomé</i>	288
A Lou Andreas-Salomé	289
<i>Narziss</i>	292
Narcís	293

<i>Immer wieder, ob wir der Liebe ...</i>	296
Una vegada i una altra...	297
<i>Liebesanfang</i>	298
Inici de l'amor	299
<i>Entwürfe aus zwei Winterabenden</i>	300
Esbossos de dues tardes d'hivern	301
<i>Schmerz-Bringerin immer noch ...</i>	304
Duc el dolor, encara...	305
<i>Mandelbäume in Blüte</i>	306
Ametllers florits	307
<i>Zu der Zeichnung, John Keats im Tode darstellend</i>	308
Al dibuix que representa John Keats moribund	309
<i>Die Hand</i>	310
La mà	311
<i>Wann wird, Wann wird ...</i>	312
Però quan, quan...	313
<i>Sonett</i>	314
Sonet	315
<i>Garten-Nacht</i>	316
Nit al jardí	317
<i>Gestirne der Nacht ...</i>	318
Estrelles de la nit...	319

<i>Drei Gedichte aus dem Umkreis: Spiegelungen</i>	320
Poema primer dels tres del cicle «Reflexos»	321
<i>Sexte und Segen</i>	322
Sexta i benedicció	323
<i>Nächtlicher Gang</i>	326
Caminada nocturna	327
<i>Die Frucht</i>	328
El fruit	329
<i>Herbst</i>	330
Tardor	331
<i>Rose, oh reiner Widerspruch, Lust</i>	332
Rosa, oh, pura contradicció...	333
<i>Elegie an Marina Zwetajewa-Efron</i>	334
Elegia a Marina Tsvetàieva-Efron	335
<i>Komm du, du letzter ...</i>	340
Vine tu, l'últim que reconec...	341

INTRODUCCIÓ

per JOAN MARGARIT

I. VIDA I OBRA

Per a Rainer Maria Rilke la poesia va ser la profunditat a la qual ha d'accedir l'ésser humà per comprendre la vida, i mai el contrari, és a dir, un mer model a què s'havia d'adequar la vida, malgrat que alguns tardoromàntics com Stefan Zweig ho van voler veure així.

Rilke va viure els seus primers vint-i-cinc anys al final del segle XIX i els vint-i-sis segons al principi del XX: poèticament parlant, els primers són els de preparació i és durant els segons que escriu la seva obra.

Els primers poemes remarcables pertanyen a dos llibres escrits gairebé alhora: *El llibre d'hores* (publicat en tres parts des del 1899 fins al 1903) i *El llibre de les imatges* (publicat en quatre parts del 1902 al 1906). *El llibre de les imatges* recull moments del pensament o del sentiment del jove poeta que reflecteixen un esforç per alliberar-se d'una lírica massa efusiva, el seu primer intent per percebre i fixar les imatges del món. *El llibre d'hores* és un llibre religiós molt extens, dedicat a la divinitat, la qual el jove Rilke projectava fora d'ell mateix. Però és una drecera, un enlluernament, i la poesia, com acabarà ensenyant-nos a bastament el mateix Rilke, ha de viure sobretot de la virtut de la paciència i no es pot es talviar cap etapa de la maduració del poeta. Rilke encara està lluny de ser el poeta de les coses: aquestes, com dirà ell mateix, esperen que els pertanyi completament. *El llibre d'ho-*

res i *El llibre de les imatges* són dues obres d'un poeta que va del somni a la realitat sense haver-la viscut prou encara.

Al meu entendre, la gran poesia de Rilke la componen, en primer lloc, tres obres, *Nous poemes*, *Elegies de Duino* i *Sonets a Orfeu*, lligades als tres llocs on van ser concebudes i majoritàriament escrites: París, el castell de Duino, a la costa adriàtica, destruït durant la Primera Guerra Mundial, i el castell de Muzot, a Suïssa. Per a Rilke, els llocs on va viure van ser sempre fonamentals, i les seves preocupacions d'on anar, on instal·lar-se, van estar sempre lligades a les més profundes angoixes existencials entorn de què escriure, de com realitzar el propi destí.

Però penso que a aquestes tres obres cal afegir-n'hi dues més, *Els quaderns de Malte Laurids Brigge* i els *Poemes esparsos i pòstums*. Sobre *Els quaderns* em permeto suggerir al lector o lectora d'aquesta introducció que, per conèixer la poesia de Rilke, llegeixi també aquest llibre, un diari o una novel·la en el sentit d'*El quadern gris*, i que bé podríem considerar un model de Josep Pla. És una obra escrita a París, inseparable dels *Nous poemes*. Pel que fa als *Poemes esparsos i pòstums* (*Sammlung der Verstreuten und Nachgelassenen Gedichten*), com el seu títol indica, es tracta de poemes que Rilke va anar escrivint al marge dels llibres que va publicar durant la seva vida. Molts d'ells, però, són poemes fonamentals, que en cap cas entrarien en el que se sol anomenar «poemes de circumstàncies».

Pel que fa als *Poemes esparsos i pòstums* dels quals coneixem la data de composició, n'hi ha de totes les etapes de la seva vida: la del París dels *Nous poemes* («Duc el dolor, encara...», París, del 1909 al 1911), la dels grans viatges posteriors («Ametllers florits», Ronda, Cap d'Any 1912-1913),

la de l'àmbit de les *Elegies de Duino* («Al dibuix que representa John Keats moribund», París, gener del 1914), i la dels anys finals a Muzot («La mà», final del 1921; «Però quan, quan...», febrer del 1922; «Sonet», febrer del 1922, dins l'àmbit dels *Sonets a Orfeu*; «Nit al jardí», final de febrer del 1924; «Estrelles de la nit», setembre del 1924; «Poema primer del cicle “Reflexos”», novembre del 1924; «Rosa, oh, pura contradicció...», octubre del 1925; «Elegia a Marina Tsvetàieva-Efron», juny del 1926; «Vine tu, l'últim que reconec...», Valmont, probablement cap a mitjan desembre del 1926, última anotació a l'últim quadern).

Rilke també va escriure conjunts de poemes amb una unitat, que va recollir però dels quals no va impulsar la publicació. Un dels més importants és *Poemes a la nit*, escrit entre el 1913 i 1914, més o menys contemporani dels grans viatges i de Duino. En aquesta antologia n'hem recollit el poema que ens sembla més important: «La gran nit». També hi ha un altre poema solitari que ve de molt més endarrere, d'*El llibre de les imatges*: «L'amant». És un poema que pensem que té el nivell dels poemes de les grans obres i que és un brevíssim esment de l'etapa anterior als *Nous poemes*.

Els «nous poemes»

Nous poemes (*Neue Gedichte*) és l'obra d'un Rilke jove, dels vint-i-set als trenta-dos anys, però ja madur poèticament. Escrita majoritàriament a París, amb molts viatges entremig, sobretot per Itàlia, representa el coneixement de la misèria humana, la malaltia i la mort. Per a Rilke va ser l'accés al coneixement en el mateix sentit que aquesta experiència

va tenir per al Buda. Això va significar, doncs, un despertar del poeta al món real, a comprendre la vida, donar-ne testimoni, recrear-la a partir d'ella mateixa i convertir-se així en artista, assolint l'obligada experiència de la soledat. Aquest despertar és el tema d'*Els quaderns de Malte Laurids Brigge*.

L'escriptura dels *Nous poemes* coincideix amb l'etapa de convivència (a vegades efectiva, ja que durant un temps va ser el seu secretari) moral amb Rodin. Entre les moltes lliçons que es poden extraure de la vida de Rilke, penso que una de les més importants són les poques vegades que es va equivocar en les decisions fonamentals. En el punt que ara ens ocupa, val la pena fixar-se en un d'aquests encerts: gairebé mai li llegim una opinió que expressi menyspreu per algú, perquè sap que el camí del menyspreu és fàcil però sense sortida. Rilke té clar que només l'admiració és un camí vàlid per al poeta. En aquest sentit, troba en Rodin un model que li permet desenvolupar la pròpia obra. Mai cap de les dificultats de relació amb aquell home difícil el va desviar de la seva estima per ell i la seva obra, ni del seu propi objectiu poètic. Rilke veu en Rodin l'artista que no ha deixat res a l'atzar, que s'ha servit de tot per crear les seves escultures: de la pèrdua, de l'espant, de l'ansietat, de l'alegria, de la història, de la runa d'un somni, d'una vaga intuïció, de tot n'ha fet escultures i les ha deixat al seu voltant, fent créixer una realitat silenciosa que l'ha dut que el mateix Rodin semblí sorgit de totes elles. Rilke sap que seguir Rodin vol dir organitzar el procés de creació des del propi interior. O sigui, aprendre a treballar, a mantenir-se permanentment preparat per a quan arribi la inspiració.

Els *Nous poemes* són la conseqüència d'*Els quaderns de Malte Laurids Brigge*. És un anar cap a les coses per tro-

bar-s'hi, mirar des de dintre d'elles, en una poesia que, malgrat la seva perfecció formal i el seu aire sempre asserenat, no és aliena a l'expressionisme, amb la seva eliminació corresponent del jo poètic: Rilke ja no és un poeta romàntic. És—com Thomas Hardy en anglès, Juan Ramón Jiménez en castellà o Joan Maragall en català—el poeta que introdueix la poesia alemanya al segle xx.

Els *Nous poemes* són l'exposició del món descobert per Malte Laurids Brigge, però sense glorificar-lo: això vindrà més tard amb les *Elegies de Duino* i els *Sonets a Orfeu*, on Rilke desplegarà tota la seva capacitat ontològica, mística i mítica per una de les obsessions de la poesia de tots els temps, desmentir la mort. Entre l'existència aclaparadora de l'àngel i la terrenalitat de la bèstia, acompanyat sempre de la presència interior del món dels amants i del misteri dels morts joves, Rilke tancarà el cercle que va començar amb aquella «mort pròpia» d'*Els quaderns de Malte Laurids Brigge* en un intent dels més importants que s'han fet mai des de la poesia per transcendir la finitud.

El 1910: aquest Rilke de trenta-cinc anys que ha acabat *Els quaderns de Malte Laurids Brigge* i els *Nous poemes* pensa que no escriurà més poesia, que és, com ell mateix diu, semblant a Raskòlnikov, el personatge de *Crim i càstig*, després de cometre el crim. Que estudiarà medicina i farà de metge rural, que ha entrat en un període de sequestre pel que fa a la inspiració. Els anys de soledat de París l'havien dut des de Déu a la intimitat de les coses, i això havien estat els *Nous poemes*. Ara l'angoixa del propi destí, que és la de la pròpia obra, abastarà també el lloc on reconèixer un refugi: del 1910 al 1914 viu en cinquanta llocs diferents de París, una ciutat que l'experiència de Malte, que ha estat el

preu dels *Nous poemes*, ha arruïnat per al poeta. Ja no és un lloc on esperar cap obra futura.

Les «Elegies de Duino» i «Els sonets a Orfeu»

Comença l'època dels grans viatges: el nord d'Àfrica, Espanya, Egipte, Itàlia. Però això no li torna la confiança. Des d'aquest punt de vista serà fonamental l'estada, des d'octubre del 1911 fins a maig del 1912, al castell de Duino, a prop de Trieste, on molta part del temps va viure sol amb una governanta i un criat que la propietària, la princesa Thurn und Taxis, havia posat a la seva disposició. Un lloc romàntic i salvatge, assentat en un penya-segat vora el mar Adriàtic. Aquell hivern hi va compondre les dues primeres de les deu elegies que durién el nom del castell. El començament de la «Primera elegia», relatat pel mateix Rilke, és una de les inspiracions artístiques més famoses: un dia de gener del 1912 va rebre una carta sobre un assumpte avorrit, i contestar-la el va mantenir tancat mentre el vent bufava amb violència i el sol il·luminava un mar molt blau amb vetes platejades. En acabar, va sortir a passejar pels jardins, a cent metres per damunt de l'onatge, pensant en la seva carta. De sobte es va aturar perquè li va semblar que en l'udol del vent una veu preguntava: «Qui, si cridés, em sentiria entre les jerarquies dels àngels?». Va prendre nota d'aquestes paraules i va escriure alguns versos. A la nit, la «Primera elegia» estava escrita. Durant aquell mateix hivern va començar la «Tercera», la «Sisena», la «Novena» i la «Desena».

Del 1910 al 1914, Rilke va intentar organitzar la seva obra al voltant de l'amor, tal com ara el sentia i com veia el sen-

tit de l'existència, però a mig fer, l'estiu del 1914, el va sorprendre la guerra. El declaren inepte el 1915 i el mobilitzen el 1916, però no pot aguantar la vida de caserna, el traslladen a tasques administratives i, finalment, el llicencien, segurament per la intercessió d'algunes amistats. Llavors s'instal·la a Múnic. És una època terrible.

L'any 1918 no ha assolit d'avançar amb les *Elegies* i li cal trobar un lloc (ja que Duino ha estat destruït) on puguin tornar a néixer. Viatja per França, Itàlia i Suïssa. A finals del 1920 tracta d'instal·lar-se en aquest país, al castell de Berg am Irchel, però el lloguen i ha de partir. Està tan cansat que es planteja no acabar les *Elegies* i publicar-les sota el títol de *Fragment*.

Troba la continuïtat amb la vida anterior tornant a París. Allí es reconeix i és reconegut. Queda només fixar el refugi en el qual un Rilke renovat pugui continuar la seva obra. El destí sembla organitzar-ho: veu en un aparador la fotografia d'una torre per vendre, i resulta ser el castell de Muzot, que coneixia per haver-lo vist moltes vegades, feia molt temps, en una pintura a la cambra del seu amic Reinhart. Aquest el comprarà per posar-lo a disposició de Rilke.

Muzot és una gran torre del segle XII a prop de Sierres, al cantó suís del Valais. Un autèntic retir de monjo, una fortalesa amb un jardí, a mitja hora de camí del poble, un camí que va per la vora d'un rierol. Allí, amb implacable energia, es concentra. I troba una eina de clarividència que el condueix a la seva finalitat: l'obra de Paul Valéry. «Estava sol, esperava, tota la meva obra esperava. Un dia vaig llegir Paul Valéry i vaig saber que la meva espera s'havia acabat», diu Rilke la primavera del 1921, citat per Monique Saint-Hélier. Allí va acabar, en efecte, el seu llibre més llegit i més conegut, i així,

la nit de l'11 de febrer de 1922, escriu a la princesa Thurn und Taxis: «Per fi, princesa, per fi..., beneït sigui el dia..., i que beneït... que puc anunciar-li l'acabament de les *Elegies*: deu... I tot en uns quants dies: això ha estat una tempesta sense nom, un huracà espiritual (com abans a Duino)...».

Com he dit, les *Elegies* van ser començades el 1912, durant l'hivern de la seva estada al castell de Duino: allí escriu la «Primera» i la «Segona», i comença la «Tercera», els primers quatre versos de la «Cinquena», un nombre indeterminat dels primers versos de la «Novena» i els dotze primers versos de la «Desena». El 1913, a París, durant l'etapa dels canvis continuats de domicili, acaba la «Tercera», compon completa la «Quarta» i comença la «Sisena». Finalment, el 1922, deu anys després de començades i tres anys abans de la seva mort, al castell de Muzot, acaba les que tenia començades i escriu senceres la «Setena» i la «Vuitena».

Però també els *Sonets a Orfeu*, que havia descobert prefigurats a *El cementiri marí* de Paul Valéry, ja estaven acabats. En el camí de les *Elegies* s'havien creuat l'empenta de l'obra del poeta francès i un altre esdeveniment que va sacsejar Rilke: la mort d'una noia, Vera Ouckama Knoop, una ballarina que havia commogut els qui l'havien vist i que, de sobte, va sofrir una malaltia degenerativa que, en pocs mesos, va destruir-la. Rilke va intercanviar una emocionada correspondència amb la mare de la noia, que li va explicar amb tot detall el final de la seva filla. Aquestes cartes es van convertir en una ordre des de la tomba per a Rilke i, per aquesta banda, el que se li va imposar va ser una col·lecció de sonets, no la continuació de les *Elegies*.

El 7 de febrer de 1922 ja va enviar els primers vint-i-cinc sonets, escrits, sembla, en molt pocs dies, a la mare de Vera:

un veritable monument a la memòria de la noia. El final de les *Elegies* i tots els *Sonets a Orfeu* van ser, doncs, simultanis en una època d'una gran força creadora del poeta. Les dues obres es van publicar el 1923. El mateix Rilke va dir: «*Elegies* i *Sonets* es donen entre si un suport constant, i veig un do infinit en haver pogut inflar amb el mateix vent aquests dos velams: el petit velam rosat dels *Sonets* i el velam gegant de les *Elegies*».

II. POÈTICA

La relació de l'ésser humà amb les coses

Es pot establir directament, d'una manera física, o bé contemplant-les o identificant-nos-hi, però, en qualsevol cas, els animals noten que en el fons dels nostres interessos hi ha sempre la inutilitat i la por. Malgrat tot, són ells i la resta de les coses que ens demanen que les salvem. Aquest és el fonament des del qual les *Elegies* proclamen la grandesa de l'ésser humà. Perquè romandre aquí significa molt, i les coses ens necessiten. Hem d'impregnar-nos profundament i dolorosa d'aquesta terra, del nostre passat, de la nostra història: que tot ressusciti, invisible, en nosaltres. Com diu el mateix Rilke: «Recollim bojament la mel del visible per acumular-la en el gran rusc d'or de l'invisible». Hi ha un cert animisme a afirmar que les coses arriben a ser conscients de les seves transformacions per la paraula poètica, i que la terra participa d'alguna manera en aquests processos d'interiorització de les coses.

Aquest món interioritzat sense injustícia ni irracionalitat

és present en la «Novena elegia», però és en la «Setena» on, d'una manera més clara, s'exposa aquesta idea fonamental, que la missió del poeta és salvar amb la seva paraula totes les coses. No és estrany que sigui en aquesta elegia on hi ha el passatge més llarg que Rilke dedica al paper de la tècnica o de la ciència. Es pot constatar el rebuig, el desassossec que en ell, com en la majoria dels poetes, excepte en els períodes de fúria avantguardista, han causat el coneixement científic i les seves aplicacions a la tècnica. En la tècnica el poeta hi ha vist tradicionalment una prova de la impossibilitat de salvació de l'ésser humà, un enemic del seu possible alliberament. Un bon exemple n'és la manera com un altre gran poeta, ja avançat el segle xx, R. S. Thomas, va tenir una posició molt semblant de fons, encara que formalment més agressiva, respecte d'aquest tema. Penso que darrere d'aquestes actituds hi ha també una magnificació del coneixement científic, la causa de la qual s'hauria de buscar en la mateixa ignorància habitual dels poetes entorn d'aquestes qüestions. El poeta pensa que a poc a poc la naturalesa va sent emmascarada per la tècnica, la qual acaba proposant una imatge falsa, cerebral: és el fatídic esperit del temps que, segons Rilke, crea les grans sitges d'energia (de les quals ell només va arribar a conèixer productes com, posem per cas, una central elèctrica!).

Però el cas és que l'ésser humà s'entesta a viure en el món de les interpretacions, d'esquena a la mort. L'ésser humà utilitza equivocadament el dolor com allò que ha d'evitar, com l'oposat a la felicitat, i busca el fals consol de l'Església, la seva promesa de «sense mort» com una cervesa amarga, dolça per al qui la beu. Tot això, en lloc d'integrar el dolor en l'alegria. La «Ciutat del Dolor» (Rilke anomena així en la «Desena elegia» la que és la nostra falsa Ciutat del Do-

lor) és feta d'engany, mentida, superficialitat, amb objectius humans tan mediocres com les dianes del tir al blanc d'una fira. És la caiguda a mans de l'atzar, que és qui reparteix els triomfs i els fracassos. Aquesta condició humana és el tema que es presenta, abans que cap altre, a les *Elegies*.

Ja en la «Primera» es planteja que l'ésser humà no pot recórrer a les coses, precisament perquè està absorbit en els interessos concrets del seu món de persones, un món on tot es converteix en un possible objecte del seu amor possessiu. Aquest plantejament es repeteix en la «Setena elegia» en forma d'una clara referència a la persona d'aquest món interpretat que només està pendent del que els altres valoren.

Segurament és també aquesta confusió el motiu subjacent en la «Quarta elegia», que és la més estranya, amb versos difícils de llegir, per exemple quan el personatge del poema, el mateix Rilke, assisteix a l'alçament del teló del «teatre del seu cor», perquè apareixen dos elements que deuen pertànyer al món personal del poeta: el ballarí, que podria ser fins i tot un cert tipus d'intel·lectual petulant que Rilke identificaria amb ell mateix en certs moments de la seva joventut, i el noi guenyo d'ulls castanys, que es refereix a Erik Brahe, un personatge de l'imprescindible *Els quaderns de Malte Laurids Brigge*.

Aquesta elegia podria ser una obertura de la següent, la «Cinquena», que té com a tema central aquesta confusió i dificultat de la conducta humana. Rilke l'esmenta com l'«Elegia dels ambulants» perquè tot el poema gira al voltant d'una companyia d'acròbates que, segons sembla, té una de les seves fonts en el quadre de Picasso *Família de saltimbanquis*, que Rilke va veure a Múnic mentre passava uns dies a casa de Hertha Koenig, a qui va dedicada l'elegia. Aquests personatges són un símbol de les persones, fent equilibris

entre afanys, sotsobres i fracassos, sense saber cap a on els porta tot això, establint-se sempre en aquests llocs desolats que no són ni camp ni ciutat, repetint incansablement les mateixes acrobàcies, en un exercici sense sentit. És l'elegia que té un aire que recorda més *Els quaderns de Malte Laurids Brigge*, a París, amb aquesta parca que és madame Lamort, amb el mateix quadre de Picasso que Rilke fa present en diversos moments del poema, a vegades d'una manera molt críptica, com quan diu dels saltimbanquis que «són la inicial majúscula d'estar dempeus»: al quadre els personatges formen la lletra D, inicial de la paraula alemanya *Dasteben*, 'estar dempeus'.

La mort

Per a Rilke la idea de la mort recorda la del naixement. La seva primera trobada amb la mort prové del temps de París i d'*Els quaderns de Malte Laurids Brigge*; la mort era la llavor que cadascú té dins seu, com el pinyol d'un fruit. És el concepte de la mort pròpia, personal, el complement de la vida, de tal manera que només es posseeix del tot la vida després d'haver-se submergit en la mort. Val la pena citar la carta a Lou Andreas Salomé del 20 de febrer de 1914:

D'aquí ve l'afalagadora situació de l'ocell en aquest camí cap a l'interior: ¿no és el seu niu una falda materna exterior que la naturalesa li ha atorgat i per cuidar-lo i cobrir-lo en lloc de contenir-lo sencer dins d'ell? També és, entre tots els animals, el que, enfront del món exterior, experimenta un sentiment més particular de familiaritat, com si fos el seu més íntim confident. Per això acollim

tan fàcilment en nosaltres el cant de l'ocell: ens sembla que el traduïm del tot en el nostre sentiment. Més encara: aquest cant, per un instant, pot fer del món sencer un món interior, ja que sentim que l'ocell no fa cap distinció entre el seu propi cor i el del món.

Precisament, l'última elegia, la «Desena», és la que dedica més atenció a la mort, amb la narració del viatge al seu regne i relacionant aquest lloc amb la Vall dels Morts de l'Egipte antic. Per a Rilke el més enllà de la mort és sempre present en la vida. És aquest lloc on no hi ha més que relacions, ja al marge de les coses entre les quals, però, les relacions s'havien originat. Un lloc al qual ningú no es pot endur res de la seva vida, el que ell en diu «el món interpretat». Però, segons Rilke, sí que ens hi podem endur tot allò de què no hem estat subjectes actius, sinó passius, el dolor i l'amor, per exemple, que un home o una dona poden gestionar i, segons Rilke, eternitzar.

En les *Elegies de Duino*, Rilke canta la relació profunda de l'ésser humà amb la mort. En els *Sonets*, la grandesa d'Orfeu és, precisament, circular lliurement per la vida i la mort. La mort rilkeana no és un pas cap a un més enllà ombrívol i misteriós, sinó la transformació d'una forma de l'Ésser en una altra. Alguna cosa molt semblant a la mort cantada per Ronsard. Els *Sonets a Orfeu* diuen la manera com l'Ésser ocupa la terra, no tenen la voluntat estructural de les *Elegies*. Però hi contribueixen, són el marc, creat alhora que el quadre, d'aquesta poesia que canta una terra de la qual el poeta no fuig com el místic. El més enllà no té més lloc en el món de Rilke que integrat en l'ara i l'aquí.

La poesia de Rainer Maria Rilke és una poesia de l'Ésser, un diàleg amb les possibilitats de la vida, en el cor de la qual

hi ha emboscada la mort. Rilke fa, en poesia, una cosa semblant al que fa Heidegger amb *L'èsser i el temps*: renunciar a l'especulació metafísica i atendre l'Ésser. Un existencialisme, una antropologia. Així ho va reconèixer Heidegger quan va llegir l'obra de Rilke, malgrat que la seva admiració va centrar-se en les *Elegies* i no va valorar els *Sonets*.

L'àngel, la infància, l'heroi i els morts joves

Com l'èsser humà, l'ocell du en el seu si la llavor de la mort. Pot volar per l'espai i viure sobre la terra, d'una banda com l'àngel, a qui les ales impedeixen marxar (inevitable relacionar-lo amb l'albatros de Baudelaire), i d'altra banda com l'èsser humà, a qui el pes impedeix volar. L'àngel s'estén per totes les *Elegies* i les *Elegies* contenen el més important de la poètica de Rilke. L'àngel hi fa una entrada que ha passat a la història de la poesia ja en la «Primera elegia», és una figura imprescindible de l'univers rilkeà. La seva mare hauria parlat a l'infant de l'àngel de la guarda, però no és aquest l'àngel de les *Elegies*, sinó la part de la divinitat encarnada en cadascú, que disminueix a mesura que l'èsser humà s'allunya de la infància. L'èsser humà aprèn a viure i creix entre els sofriments, i l'àngel aprèn a volar pel seu propi cel. El noi tendeix cap a la vida i la tem. L'àngel està allunyat de la vida. La noia és al marge de la vida, i la tem i l'espera alhora. El Déu llunyà i futur d'*El llibre d'hores* ja és absent de les *Elegies* i s'ha substituït per Orfeu en els *Sonets*.

El mateix Rilke va prevenir contra una interpretació doctrinal de les *Elegies de Duino* i dels *Sonets a Orfeu*: «Si un comet l'error d'aplicar a les *Elegies* i als *Sonets* els concep-

tes catòlics de la mort, del més enllà i de l'eternitat, s'allunya del tot del seu punt de partida i es prepara per a una incomprensió cada vegada més profunda. L'àngel de les *Elegies* no té res a veure amb l'àngel del cel cristià». I també:

L'àngel de les *Elegies* és aquesta criatura en la qual la transformació del visible en l'invisible, que nosaltres anem realitzant, apareix ja acomplerta. Per a l'àngel de les *Elegies*, totes les torres i palaus d'antany existeixen perquè des de fa molt de temps són invisibles, i les torres i els ponts de la nostra existència que encara subsisteixen són invisibles per a ell, malgrat que per a nosaltres durin en la seva materialitat. L'àngel de les *Elegies* és aquest Ésser que garanteix el reconeixement en l'invisible d'un grau superior de la realitat. Per això és terrible per a nosaltres, suspesos encara en el visible, del qual som amants i transformadors.

L'ésser humà sempre s'ha d'eleva acomiadant-se del que ha estat per convertir-se en el que pot ser. L'ésser humà no sap fer res més que la font de la vida on beuen els morts («Segona part» dels *Sonets a Orfeu*, el xvi), però s'eleva cap a l'àngel, cap a la pura existència.

Moltes paraules tenen un significat peculiar en Rilke: el *silenci* i la *nit*, per exemple. Un és l'àmbit on tot pot ser escoltat, l'altra és l'àmbit en què pot ser-hi tot perquè hi desapareixen les formes. Un altre exemple és la paraula *anhel*, del qual mai no s'esmenta l'objecte, perquè aquesta manca és precisament la que el converteix en un sentiment aliè al món interpretat de les persones. L'estat de mort és on les relacions deixen de ser assumptes privats, s'alliberen de les coses i romanen en l'espai, que és el sí de l'àngel i de la memòria dels qui recorden, assolint així el veritable ser d'una per-

sona. Aquest espai serà l'Obert de la «Vuitena elegia», i el seu únic temps serà l'eternitat. En aquesta es diu que «l'animal veu amb tots els ulls l'Obert»: cal tenir present que per a Rilke l'Obert significa el món més pur, on viuen els animals, els vegetals i les coses, al qual els éssers humans no tenim accés a causa de la nostra consciència, ocupada només a utilitzar les coses. Així les flors, en la «Tercera elegia» («Mira, nosaltres no estimem com les flors, durant un any»), no tenen el naixement i la mort formant part de cap tradició ni de cap origen remot. És, doncs, l'àmbit de la totalitat, on no hi ha la distinció vida-mort, ni les distincions del tipus *aquí sí i allí no, això sí, allò no*, etcètera, característiques de les classificacions de la consciència, que són aquesta equivocació continuada dels éssers humans.

Em resulta inevitable plantejar-me quina relació va tenir Rilke amb la poesia xinesa i amb la pintura xinesa i japonesa, que, precisament, s'esforcen per entrar, romandre i expressar-se des d'aquest obert. Potser és aquest l'esforç més important que l'ésser humà ha fet en aquesta direcció i el que va impressionar i influir d'una manera definitiva, per exemple, Van Gogh (la vida del qual s'encavalca amb la de Rilke), i fa pensar que eren els mateixos temps, parlant culturalment i filosòfica. Pel que jo conec, en les seves cartes Rilke no en parla, però tota la seva poesia i la seva recerca constant (aquí caldria recordar la seva devoció per Jens Peter Jacobsen, que viu pràcticament durant els mateixos anys que Van Gogh, i sobretot l'admiració per les seves dues grans novel·les *Niels Lyhne* i *Marie Grubbe*) fan tan important la coincidència de sensibilitats que és difícil no relacionar-ho.

En l'Obert, el temps és l'eternitat, una forma del temps diferent del temps intencionat i orientat dels éssers humans.