

Γιώργος Γαλάβαρης: Η Εικόνα Σημάδι της Γέννησης του Θεού στις «Προσευχές» του Ρίλκε

ΕΠΟΠΤΕΙΑ

Έτος 11, 1986, τεύχη 108-118 / Φιλοσοφία
<https://epopteia.gr/219/gavalaris-rilke/>

ΕΠΟΠΤΕΙΑ τεύχος 108, Ιανουάριος 1986

Ο ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΣ άνθρωπος πρόσφερε πολλά στην Ευρώπη με την αρχιτεκτονική και ζωγραφική του βούληση, που δεν πρέπει να ζητηθή μόνο σε συγκεκριμένα έργα τέχνης, αλλά και σε κάτι πιο γενικό, σ' ένα βασικά αφηρημένο πνεύμα. Σήμερα, αυτή η βούληση έχει επιζήσει σε όλες τις εκδηλώσεις της Ανατολικής εκκλησίας στα Βαλκάνια, στην απεραντwsύνη της Ρωσίας, στις εικόνες της Πολωνίας. Όμως πριν χαθεί σαν πολιτική δύναμη το Βυζάντιο είχε σκορπίσει τη δημιουργική του πνοή παντού, σ' όλη τη Δύση.

Μεσαιωνικές τοιχογραφίες στις εκκλησίες του Visby στη Σουηδία έχουν θεωρηθεί Βυζαντινά βλαστάρια τόσο που ένας από αυτούς τους αγιογράφους έχει ονομασθεί «Βυζάντιος». Αυτές οι τοιχογραφίες με μορφές νεανικών αγίων με αυστηρά, μετωπικά, εξαϋλωμένα σώματα και απόκοσμα βλέματα, θα μπορούσαν να βρεθούν στη Καππαδοκία ή ακόμα και στην Ελλάδα. Σε μια κοσμική αίθουσα που κάποτε βρισκόταν στη Βόρειο Ισλανδία, υπήρχε μια τεράστια παράσταση της Τελευταίας Κρίσης, σκαλισμένη σε ξύλο, που χρονολογείται από τον 11ο αιώνα. Τα κομμάτια της βρίσκονται τώρα στο Reykjavik. Κι αυτή η παράσταση έχει θεωρηθεί Βυζαντινή. Επιστήμονες εξακολουθούν να συζητούν αν αυτά τα Βυζαντινά έργα, που βρίσκονται πολύ μακριά από τα γεωγραφικά όρια του Βυζαντίου, έχουν άμεσους ή έμμεσους δεσμούς με την πρωταρχική πηγή τους. Έχει συζητηθεί ο ρόλος που ίσως να έπαιξε η Βυζαντινή εικόνα στη δημιουργία των έργων αυτών, ταυτόχρονα όμως και η δυνατότητα, που βρίσκει πολλούς υποστηρικτές, πως τα έργα αυτά δουλεuτήκανε από τεχνίτες που

ήρθαν από τη Ρωσία, η οποία με το θρησκευτικό της πνεύμα και την τέχνη της ανήκε στη σφαίρα του Βυζαντινού πολιτισμού.

Η επίδραση του Βυζαντίου στη Βόρειο Ευρώπη δεν τελειώνει με τις περιόδους, τους τεχνίτες και τις καλλιτεχνικές εκφράσεις που μόλις μνημόνευσα. Ακτινοβολώντας από Βυζαντινά έργα, έτσι όπως αυτά είχαν διαμορφωθεί στην Ορθόδοξη Ρωσία, η ζωγραφική βούληση του Βυζαντίου ήλθε σαν θεία Χάρις κι έθρεψε τα ποιητικά οράματα, τουλάχιστον σε μια πρώιμή τους φάση, ενός από τους πιο μεγάλους Ευρωπαίους ποιητές του αιώνα μας του Ράινερ Μαρία Ρίλκε.

I

Δεν θα επιχειρήσω να αναλύσω εδώ την ποίηση του Ρίλκε και να την περιορίσω ανάμεσα σε οποιαδήποτε όρια. Οι σπουδές που έχουν γραφεί για τον ποιητή και το έργο του αποτελούν μια βιβλιοθήκη και με τις χρονολογίες τους καλύπτουν σχεδόν ένα ολόκληρο αιώνα. Παρ' όλα αυτά οι μελέτες που έχουν σα θέμα τους τον Ρίλκε και τις Καλές Τέχνες δεν είναι πολλές και για κάποιο ανεξήγητο λόγο η επίδραση της Ελλάδας στον ποιητή δεν έχει ακόμα ερευνηθεί συστηματικά. Ο Ρίλκε δεν κατάφερε να πραγματοποιήσει ένα ταξίδι στην Ελλάδα που το σχεδίαζε για καιρό. Έργα όμως της αρχαίας ελληνικής τέχνης, που είχε την ευκαιρία να δει πολλές φορές σε Ευρωπαϊκά Μουσεία, πήρανε μια ξεχωριστή θέση στην ποίησή του και εκεί μεταμορφώθηκαν σε σύμβολα της ανθρώπινης μοίρας ή της θέασης του θεού από τον άνθρωπο. Έτσι ο Ρίλκε είδε την Ελλάδα μέσα από τα καλλιτεχνικά της δημιουργήματα. Για να αναφέρω ένα παράδειγμα: σε μια επιστολή που έστειλε στη γυναίκα του Κλάρα από το Παρίσι το 1902, ο ποιητής μνημονεύει τη Νίκη της Σαμοθράκης που την είχε δει στο Λούβρο, και λέει τα ακόλουθα:

Η Νίκη της Σαμοθράκης, η θεά της Νίκης, στου караβιού την πλώρη, με τη θαυμάσια κίνηση φορεμένη στις θάλασσας τον πλατύ άνεμο είναι για μένα θαύμα, σαν ένας ολόκληρος κόσμος. Αυτό είναι η Ελλάδα. Αυτό είναι ακρογιάλι, θάλασσα, φως, κουράγιο και νίκη...

Αργότερα, το 1908, το έργο αυτό βρήκε μιά θέση στο «Requiem» που έγραψε ο ποιητής εις μνημόσυνον της στενής του φίλης, της μεγάλης Γερμανίδας ζωγράφου, Paula Modersohn-Becker.

Ελλάδα όμως είναι και το Βυζάντιο. Και ενώ η Βυζαντινή παρουσία στην ποίηση του Ρίλκε έχει επισημανθεί από μελετητές του έργου του, δεν έχει αποτελέσει ακόμα ένα θέμα ειδικής μελέτης. Αυτό το σχεδίασμα που επιχειρώ εδώ, ελπίζω ότι ανοίγει άγνωστα μονοπάτια που τελικά θα οδηγήσουν σε μια πλήρη μελέτη της επίδρασης που είχε το Βυζάντιο στα οράματα του Ρίλκε με τη ζωγραφική του βούληση και πάνω από όλα με την εικόνα στη Ρωσική της μορφή. Από την άποψη αυτή ο Ρίλκε παραμένει ένα μοναδικό φαινόμενο που δεν συνδέεται με τις «ρομαντικές» τάσεις ωρισμένων Ευρωπαίων ποιητών όπως ο F. Rückert (1788-1866) ή ο W.B. Yeats που καμιά φορά ζητήσανε την έμπνευσή τους στο «λησμονημένο» Βυζάντιο.

Πολλά έχουν γραφεί για τα ταξείδια του Ρίλκε στη Ρωσία την άνοιξη και το καλοκαίρι του 1899 και 1900, που πραγματοποίησε όταν ήταν 24 ετών με τη συντροφιά και καθοδήγηση της Lou Andreas Salomé (1861-1937) αυτής της ξεχωριστής γυναίκας, που είχε γεννηθεί στη Ρωσία και που έμελλε νά έχει μια τέτοια βαθειά επίδραση στη ζωή και στη δημιουργία του ποιητή. Οι προετοιμασίες για τα ταξείδια, τα ίδια τα ταξείδια, οι συναντήσεις του και η επιθυμία του να γνωρίσει ό,τι ονόμαζε «τη καρδιά της Ρωσίας» έχουν ειπωθεί πολλές φορές. Λίγους μήνες πριν πεθάνει –πέθανε στις 29 Δεκεμβρίου του 1926– σ' ένα γράμμα σε μια νεαρή του φίλη στις 17 Μαρτίου 1926 ο Ρίλκε έγραψε:

Η Ρωσία (την αναγνωρίζετε σε βιβλία όπως το Ωρολόγιο) έγινε μ' ένα συγκεκριμένο νόημα το θεμέλιο της εμπειρίας μου και της ευαισθησίας μου...

Και στην τελευταία επιστολή που έγραψε στο τέλος του 1926 στο ζωγράφο Leonid Pasternak, τον πατέρα του Boris, ο Ρίλκε είπε πως η Ρωσία είχε εισδύσει στα κατάβαθα της ύπαρξής του. Όμοια αισθήματα εξέφρασε ο Ρίλκε στις αρχές του Σεπτέμβρη του 1926

στον ποιητή Paul Valery και στον Edmond Jaloux. Και αναφερόμενος σε συγκεκριμένα θέματα σχετικά με τον εσωτερικό του κόσμο, σ' ένα του γράμμα στην Ilse Jahr, 22 Φεβρουαρίου 1923, γράφει ότι:

... Η Ρωσία μου άνοιξε τον εαυτό της και μου χάρισε την αδελφότητα και τη σκοτεινιά του θεού...

Δεν μπορεί να υπάρξει καμιά αμφιβολία ότι αυτός ο βαθύς δεσμός με τη Ρωσία και το πνεύμα της χρωστούσε πολλά στη Λου. Πράγματι δεν ήταν δυνατόν να έχει ο Ρίλκε καλύτερο οδηγό. Η πρώτη κιόλας παραμονή τους στη Μόσχα είχε ιδιαίτερη σημασία με τις γνωριμίες που έκανε. Γνώρισε φημισμένους Ρώσους καλλιτέχνες, συγγραφείς και διανοούμενους όπως τον L. Pasternak, τον γλύπτη πρίγκηπα P. Troubetzkoï, τη Σοφία Schill και τον Λέοντα Τολστόι.

Πρέπει να μνημονεύσω ιδιαίτερα κάτι που είναι πολύ σημαντικό, ότι στις προετοιμασίες για τα ταξίδια ο Ρίλκε είχε συμπεριλάβει εντατικές σπουδές Ρωσικής τέχνης. Οι σημειώσεις του σχετικά με τις σπουδές αυτές, που έχουν σωθεί, περιλαμβάνουν μαθήματα για την παλιά τέχνη της Ρωσίας και την αρχιτεκτονική της, μελέτες για το Κίεβο, το Νοβγκορόδ, το Ποκόβ, Βυζαντινή εικονογραφία, εικονογραφημένα χειρόγραφα, διακόσμηση των εκκλησιών και μικροτεχνία, που θάβρισκε αργότερα κάποια θέση στο έργο του ποιητή όπως στο Βιβλίο των Εικόνων, για παράδειγμα, ή σε μερικά μέρη των Τετραδίων του Malte Laurids Brigge, έργα που δεν είναι δυνατό να συζητήσω εδώ. Επί πλέον ο Ρίλκε μελέτησε κι έμαθε να διαβάζει καλά την πάλια σλαβωνική, εκκλησιαστική γλώσσα. Έγραψε και μια σειρά ποιημάτων στα Ρωσικά και επεχείρησε Ρωσικές μεταφράσεις στα Γερμανικά μεταξύ των οποίων ήταν και το παλιό ηρωικό άσμα του Igor. Το δε τελευταίο μήνα της ζωής του, ο Ρίλκε πήρε μια νέα γραμματέα, μια Ρωσίδα, την Genia Tschernoswitow, που επρόκειτο να του διαβάζει δυνατά, στα Ρωσικά, τα απομνημονεύματα του πρίγκηπα Nolkonosky του γενικού διευθυντού των αυτοκρατορικών θεάτρων. Αυτό μας δίνει μια ακόμη ιδέα του πόσο καλός γνώστης της Ρωσικής γλώσσας ήταν ο Ρίλκε.

Πρόσφατα, νέο υλικό σχετικό με τα προβλήματα αυτά έχει παρουσιασθεί από τον Leonid Certkon (ο Ρίλκε και η Ρωσία, Βιέννη 1975) που το κεντρικό του όμως ενδιαφέρον παραμένει η επίδραση του Ρίλκε στη Ρωσία.

Κατά τη διαμονή του εκεί ο Ρίλκε γνώρισε καλά την εκκλησιαστική τέχνη και την αφομοίωσε. Στις θρησκευτικές τελετουργίες είδε την εκδήλωση ενός πνεύματος που για χρόνια είχε πια ξεχασθεί στην Ευρώπη και στη Ρωσική χώρα είδε μια γη «όπου ο θεός είναι σ' ένα συνεχές γίγνεσθαι», όπως λέει σ' ένα του γράμμα στη Κλάρα στις 20 Ιανουαρίου 1907. Μνημονεύει τις θαυματουργές εικόνες που προσκύνησε, τα φημισμένα μοναστήρια και ιερούς τόπους που επισκέφτηκε, όπως το Nijini Novgorod, το Yaroslavl, το Κίεβο που τον σαγήνεψε ξεχωριστά με τους χρυσούς τρούλους του περίφημου μοναστηριού του Αγίου Σεργίου και με την Pecherskaia Λάβρα με τις συγκλονιστικές της εικόνες και το λαβύρινθο των ιερών σπηλαίων που κλείνανε μέσα τους λείψανα αγίων. Ο Ρίλκε επισκέφθηκε τις σπηλιές αυτές μ' ένα κερί στο χέρι και με χαμηλωμένο από ευλάβεια κεφάλι. Με συγκίνηση περιγράφει ο ποιητής την εμπειρία του σ' ένα γράμμα στη μητέρα του:

... Ώρες ολόκληρες περιπλανιέται ακόμα και σήμερα κανείς στους διαδρόμους (που δεν είναι ψηλότεροι από έναν άνδρα μεσαίου ύψους και ούτε φαρδύτεροι από τους ώμους του), μπροστά στα κελλιά όπου ζήσανε άγιοι και άνθρωποι που κάνανε θαύματα και άλλοι που ήσαν εμπνευσμένοι από «τη θεία τρέλλα». Σήμερα σε κάθε κελλί υπάρχει μια ανοιχτή, ασημένια σαρκοφάγος κι αυτός που κάποτε έζησε εδώ, σχεδόν πριν από χίλια χρόνια, αναπαύεται τώρα σ' αυτή την πολύτιμη κασέλα. Το σώμα του, που δεν έχει φθαρεί, σκεπάζεται με πολύτιμα δαμασκηνά. Συνεχώς και αδιάκοπα έρχονται προσκυνητές από όλα τα μέρη, από τη Σιβηρία μέχρι τον Κάυκασο, και φιλούν τα σκεπασμένα χέρια των Αγίων. Αυτό είναι το ιερώτερο μοναστήρι σ' όλη τη χώρα. Κρατώντας ένα αναμένο κερί στα χέρια μου πέρασα μέσα από όλους αυτούς τους διαδρόμους άλλοτε μόνος μου και άλλοτε με κόσμο που προσευχότανε. Οι εντυπώσεις μου όλων αυτών είναι βαθειές και

σκοπεύω πριν φύγω από το Κίεβο να επισκεφθώ ακόμα μια φορά αυτές τρεις μοναδικές κατακόμβες...

Πολλά χρόνια αργότερα μίλησε ο Ρίλκε γι'αυτή τη θρησκευτική του εμπειρία στο νεαρό J.R. Von Salis στο μικρό πύργο του Mouzot στην Ελβετία.

Στα προσκυνήματά του αυτά ο νεαρός ποιητής είδε εικόνες ζωγραφισμένες από τον A. Roublyon (1360-1430) που έμαθε την τέχνη του από το θεοφάνη τον Έλληνα, και εικόνες του Διονυσίου (1440-1508) που ζωγράφησε επίσης σύμφωνα με την παλιά Ελληνική αγιογραφική παράδοση. Από τέτοιες «συναντήσεις» και εμπειρίες ο Ρίλκε σχημάτισε την ιδέα ότι στη

Ρωσία οι άνθρωποι ήσαν κοντά στο θεό και κοντά στους ποιητές τους. Για τον εσωτερικά ανήσυχο Ρίλκε αυτή η επίγνωση ήταν μια συγκλονιστική εμπειρία που δεν τή ξέχασε ποτέ.

Για όλα αυτά ο ποιητής είχε το απαραίτητο μυστικιστικό πνεύμα. Ανάμεσα σε πολλά άλλα μας λέει:

Ήταν σα νάξερα το κάθε τι από την αρχή, αν και έβλεπα τα πάντα για πρώτη φορά, το καθετί με περίμενε, ακόμα και οι καμπάνες.

Και αλλού:

Εδώ και τα πιο μικρά πράγματα είναι βαπτισμένα στο όνομα του θεού.

Σ' όλη του τη ζωή θυμότανε το γιορτασμό του Πάσχα στη Μόσχα το 1899. Λίγα χρόνια αργότερα, όταν βρισκότανε στη Ρώμη, διηγείται σε μια επιστολή, γραμμένη για τη Λου την τελευταία μέρα του Μαρτίου 1904, πόσο δυστυχής ήταν στον άγιο Πέτρο την ημέρα του Πάσχα, λέει ότι δεν του άρεσε ο Παλεστρίνα και ότι αποφάσισε να πάει σε μια ελληνική εκκλησούλα –δεν μας την ονομάζει– να σταθεί μπροστά στο εικονοστάσι, να δει τους ιερείς με τ' άμφιά τους και ν' ακούσει τις ψαλμωδίες για να καταλάβει και πάλι το αληθινό νόημα της Ανάστασης του Χριστού.

Η Σοφία Schill, η Ρωσίδα φίλη του Ρίλκε, που την αναφέραμε πιο

πάνω (πέθανε στο 1928) μας μιλάει για το ενδιαφέρον του ποιητή για την εκκλησιαστική τέχνη και για το πόσο είχε κατανοήσει τη σύνθεση των αρχιτεκτονικών και διακοσμητικών μορφών. Μας αναφέρει ακόμα ότι ο Ρίλκε αγόρασε ένα μεγάλο, Boyar, ασημένιο σταυρό του 17ου αιώνα και ότι το φορούσε στο στήθος του και έμοιαζε πραγματικά με ιερέα Ρώσο. Αυτή της η παρατήρηση δεν είναι πέρα από τη πραγματικότητα, όπως μας αποδεικνύει μια θαυμάσια φωτογραφία του Ρίλκε που πάρθηκε στις 18 Σεπτεμβρίου 1900, όταν γύρισε από τη Ρωσία. Αυτή η φωτογραφία μας βοηθάει ακόμα να κατανοήσουμε καλύτερα τη μαγεία που κυρίεψε τον Pasternak καθώς αντίκρουσε το νεαρό ποιητή. Μας τον περιγράφει με ακρίβεια και λιτότητα:

Με το μαλακό γενάκι του και τα μεγάλα, γεμάτα αναζήτηση, απαλά, γαλάζια μάτια του, καθαρά σαν του μικρού παιδιού, με το ευγενικό του παράστημα, ο Ρίλκε έμοιαζε σαν ένας Ρώσος διανοούμενος.

Έτσι είδε τον ποιητή ο Pasternak και έτσι τον παρουσίασε σε μερικά πορτραίτα που τα σχεδίασε με μολύβι την ίδια εποχή στη Μόσχα. Βασισμένο σ' ένα από αυτά είναι και το περίφημο πορτραίτο του Ρίλκε σε λάδι που ζωγράφησε ο ίδιος ζωγράφος μετά το θάνατο του φίλου του. Ο πίνακας αυτός είναι μυστηριακός και συμβολικός καθώς στο βάθος διαγράφονται ρωσικές εκκλησίες με ραδινούς τρούλους που υψώνονται μέσα από μια απόκοσμη καταχνιά.

Όταν ο Ρίλκε επέστρεψε από τη Ρωσία, έφερε μαζί του τέσσερις ρωσικές εικόνες και μια ρωσική λειψανοθήκη. Μια από τις εικόνες αυτές ήταν δώρο ενός Ουκρανού χωρικού, ο οποίος, όπως μας λέει η Κλάρα Ρίλκε, θεωρούσε την εικόνα προστάτιδα του σπιτιού του. Συγκινημένος από την ανθρώπινη ζεστασιά του Ρίλκε, του την πρόσφερε ως ένδειξη αδελφικής αγάπης. Έχει αναφερθεί επίσης από Ρώσους φίλους του Ρίλκε, ότι ο ποιητής αισθανότανε πολύ κοντά στην Ορθόδοξη πίστη.

Στο Βερολίνο, τον Οκτώβριο του 1900, ο Ρίλκε κατασκεύασε μια «όμορφη γωνιά» εικόνων στο σπίτι του και βυθίστηκε τόσο πολύ

σε κάθε τι που είχε σχέση με τη Ρωσία, ώστε άρχισε να μιλάει σπασμένα Γερμανικά! Προς το τέλος του Γενάρη του 1901 ο Ράινερ και η Λου αποχαιρετιστήκανε. Τη στιγμή αυτή του αποχαιρετισμού των ο Ράινερ απόθεσε στα χέρια της Λου τις «Προσευχές των Μοναχών» δηλαδή Το Ωρολόγιο, που μόλις είχε τελειώσει. Το Ωρολόγιο και οι Ιστορίες του Καλού Θεού, που γραφτήκανε σχεδόν την ίδια εποχή, ήσαν το αποτέλεσμα της ρωσικής εμπειρίας.

II

Καθώς σκοπεύω να ρίξω μια ματιά σ' αυτά τα δύο έργα, θα πρέπει να έχουμε υπ' όψιν μας τι είπε ο Ρίλκε για την τέχνη γενικά. Και πραγματικά ήταν ένας εξαίρετος τεχνοκρίτης. Σε μια επιστολή του προς τον Friedrich Von Oppeln-Bronikowski στις 20 Μαΐου 1907, ο ποιητής γράφει:

Το αποτέλεσμα των έργων τέχνης, μου φαίνεται, πως με κανένα τρόπο δεν μπορεί να μετρηθεί. Η επίδρασή τους βυθίζεται τόσο πολύ στη μνήμη και στην εμπειρία μας και υφαίνεται τόσο καλά μαζί τους που δεν μπορεί πια να παρουσιασθεί ξεκάθαρα και χωριστά.

Στην προσπάθεια λοιπόν αυτή να συζητήσω την επίδραση του κόσμου της εικόνας και της Βυζαντινής εικονογραφίας στο έργο του Ρίλκε, θ' ασχοληθώ πρώτα με μερικά κείμενά του των οποίων οι οπτικές και γραπτές πηγές είναι ολοφάνερες και θα παρακολουθήσω έπειτα τις μεταμορφώσεις αυτών των πηγών σε σύμβολα. Τα μέσα όμως με τα οποία εκφράζονται αυτά τα σύμβολα ανήκουν στην περιοχή του ποιητικού ύψους. Και ενώ το ύφος βρίσκεται κι αυτό κάτω από την επίδραση της ζωγραφικής των εικόνων, δυστυχώς δεν μπορώ να το συμπεριλάβω εδώ.

Στις Ιστορίες του Καλού Θεού ο Ρίλκε μας αποκαλύπτει ένα θεό που ζει μέσα στα κοινά πράγματα της καθημερινής ζωής. Η εμπειρία μας αυτού του θεού είναι άμεση. Από την αρχή κιόλας βλέπουμε το ρόλο που παίζει η εικόνα στην καθημερινή ζωή. Υπάρχουν συνεχείς αναφορές σ' εκκλησίες της Μόσχας, του Κιέβου, προσκυνήματα και τελετουργίες που συνδέονται με τη

λατρεία των εικόνων.

Σ' ένα από τα διηγήματα αυτά, που έχει τον τίτλο Το Τραγούδι της Δικαιοσύνης, ο Έβαλτ που δεν μπορεί να χρησιμοποιεί τα πόδια του γιατί είναι κουτσός, κάθεται κοντά στο παράθυρο και περιμένει κάτι να συμβεί. Ο φίλος του, που είναι ο αφηγητής της ιστορίας, του λέει πως μια ξεχωριστή μοίρα είναι προωρισμένη γι' αυτόν, τον Έβαλτ, και συνεχίζει:

Σκέψου ότι ακόμα και η Παναγία των Ιβήρων στη Μόσχα πρέπει να εγκαταλείψει το μικρό ιερό της. Μπαίνει μέσα σε μια μαύρη άμαξα που την τραβάνε τέσσερα άλογα και πηγαίνει να επισκεφθεί αυτούς που τελετουργούνε κάτι, είτε είναι βάπτισμα είτε θάνατος. Σε σένα όμως πρέπει νάρθει το κάθε τι.

Το έθιμο της περιφοράς μιας εικόνας είναι πολύ παλιό στην Ανατολική εκκλησία με διάφορες μορφές και σημασίες. Στην περίπτωση αυτή, η τελετή της Παναγίας των Ιβήρων, που ήταν ένα αντίγραφο της περίφημης εικόνας στη Μονή των Ιβήρων του Αγίου Όρους, πιστοποιείται μέχρι και το 1905. Ο Ρίλκε σ' ένα γράμμα του στη Frieda von Bülow, το Μάιο του 1899, γραμμένο στο Πέτερσμπουργκ, λέει ότι είδε στη Μόσχα τους ζητιάνους και άκουσε τις προσευχές τους στην Παναγία των Ιβήρων. Όλοι τους δημιουργούν το θεό τους ακατάπαυστα, με την ίδια δύναμη γονυκλισίας και του παρουσιάζουν τις λύπες τους και τις χαρές τους καθώς τον υψώνουν το πρωί με τα βλέφαρά τους και τον αφήνουν να αναχωρήσει το βράδυ, όταν η εξάντληση διακόπτει ξαφνικά τις προσευχές τους όπως οι χάντρες ενός κομποσχοινιού.

Και σ' ένα άλλο γράμμα τον Ιούλιο του 1899 γράφει:

Αυτοί που γονατίζουν μπροστά στο παρεκκλήσι της Παναγίας των Ιβήρων στη Μόσχα είναι πολύ πιο μεγάλοι από αυτούς που μένουν όρθιοι και αυτοί που κάνουν μια μετάνοια ορθώνονται σαν γίγαντες...

Με άλλα λόγια ο Ρίλκε μας λέει ότι η εικόνα δραστηριοποιείται με την προσευχή και ότι όποιος προσεύχεται μπροστά στην εικόνα λαβαίνει μια υπερφυσική δύναμη και ακόμα ότι η εικόνα είναι

μέσον επικοινωνίας με το θεό, ενώ ταυτόχρονα υποδεικνύει την απόσταση που χωρίζει τον άνθρωπο από τον ΑΓΙΟ.

Στην ίδια ιστορία ο Ρίλκε περιγράφει την πόλη του Κιέβου, την ιερή με τους 400 τρούλους των εκκλησιών της. Καθώς παρουσιάζει το λαό της στέπας, ο αφηγητής ξαφνιάζεται φοβισμένος από την απεραντωσύνη της γης. Μέσα σ' αυτό το αχανές, όπου ο άνθρωπος αισθάνεται τελείως χαμένος, η εικόνα είναι η μόνη προστασία. Γράφει:

Μονάχα στις μισοσκοτεινες γωνιές των μικρών δωματίων υπάρχουν οι παλιές εικόνες σαν ορόσημα του θεού, και η ακτινοβολία μιας μικρής φλόγας γλυστράει πάνω από τα πλαίσιά τους σαν ένα μικρό παιδί, που χάθηκε μέσα στην αστερόφωτη νύχτα. Αυτές οι εικόνες είναι το μόνο στερεό που υπάρχει, το μόνο σημείο που μπορεί κανείς να εμπιστευτεί στο δρόμο του και καμιά κατοικία δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς εικόνες. Ο άνθρωπος τις έχει ανάγκη πάντοτε, όταν κανείς κομματιάζεται από τα χρόνια και τα σκουλήκια, όταν κανείς παντρεύεται και χτίζει για τον εαυτό του μια καλύβα...

Η εικόνα λοιπόν, σ' αυτό το κείμενο σημειώνει την παρουσία του θεού και των Αγίων του, τη δύναμή τους, σ' όλες τις ανθρώπινες καταστάσεις.

Όμως η εικόνα παρουσιάζει ένα πορτραίτο και ταυτόχρονα ένα θείο πρόσωπο. Νομίζω ότι ο Ρίλκε είχε κατανοήσει αυτό το ειδικό νόημα της εικόνας γιατί στην ίδια ιστορία λέει πως, όταν κάποιος πεθάνει, επιθυμεί να πάρη μαζί του, πάνω στα διπλωμένα χέρια του, την εικόνα ενός αγίου πιθανώς για να συγκρίνει τους αγίους στον ουρανό με τη ζωγραφισμένη εικόνα.

Ο συσχετισμός της εικόνας προς το εικονιζόμενο εννοείται με ένα άλλο τρόπο στην ίδια ιστορία. Ένας τυφλός, που φαίνεται πως είναι η μορφή του ίδιου του θεού, εμφανίζεται στην κατοικία και προσκυνάει τρεις φορές προς την κατεύθυνση της εικόνας. Τραγουδάει ένα τραγούδι και εξαφανίζεται μυστηριωδώς. Στο τέλος ο οικοδεσπότης φανερώνει τη δική του σχέση με το θεό

ανάβοντας ένα κερί μπροστά στην εικόνα, που είναι η άγια εικόνα της Παναγίας του Σημείου, η Znamenskaia, μια περίφημη παλιά εικόνα που αντιγράφηκε πολλές φορές και που είχε το παρεκκλήσι της στο μοναστήρι με το ίδιο όνομα, στη Μόσχα. Η εικόνα αυτή είχε συγκλονίσει τον Ρίλκε. Σε μια επιστολή του της 27 Ιουλίου 1899, γράφει:

Θα προσκυνήσω την εικόνα της Ζναμένσκαγια, θα κάνω τρεις μετάνοιες και με τον ορθόδοξο τρόπο.

Μετά το θάνατό του, στα κατάλοιπά του, βρέθηκε ένα σημαντικό ποίημα αφιερωμένο σ' αυτή την εικόνα. Γραμμένο το 1899 συγγενεύει θεματικά με τις «Προσευχές» του Ωρολογίου. Μια ωραία μελέτη για το ποίημα αυτό έχει γραφεί τελευταία από τον A. Stahl.

Ο ήρωας της ιστορίας, για την οποία γίνεται εδώ λόγος, είναι κατασκευαστής υποδημάτων, αλλά ταυτόχρονα και ζωγράφος εικόνων. Ο γιός του Αλυόσα, προσπαθεί να ζωγραφήσει μια εικόνα της Παρθένου Μαρίας αλλά το αποτέλεσμα είναι μια προσβολή. Δεν καταφέρνει να αποδώσει την αυστηρότητα της εικόνας που αντιγράφει. Η Παρθένος μοιάζει με την κοπελλιά του χωριού, τη Μαριάννα, και έτσι ο πίνακας δεν είναι εικόνα. Εδώ ο Ρίλκε μας φανερώνει ότι γνωρίζει καλά την προϋπόθεση της ζωγραφικής των εικόνων. Στο Ωρολόγιο μας λέει ότι έμεινε κάποτε με μοναχούς ζωγράφους. Από αυτούς θάμαθε ότι η εικόνα δεν είναι «ομοίωμα». Έχουμε όμως ξεχωριστούς λόγους για να πιστεύουμε ότι ο Ρίλκε ασχολήθηκε και θεωρητικά με την εικόνα. Στη Ρωσία θα γνώρισε τα κείμενα της Έκφρασης της Βυζαντινής Εικονογραφίας του Διονυσίου εκ Φουρνά των Αγράφων, του εγχειριδίου της ζωγραφικής που βρέθηκε στο άγιον Όρος, και του Πατερικού του Κιέβου, μιας συλλογής οδηγιών στα Ρωσικά για το πώς ζωγραφίζει κανείς βιβλικά θέματα. Αργότερα, και αυτό το ξέρομε με βεβαιότητα, ο Ρίλκε μελέτησε την Έκφραση όταν βρήκε ένα αντίτυπο του βιβλίου αυτού στη βιβλιοθήκη του Κάστρου Duino. Σ' ένα γράμμα του στη πριγκήπισσα Margot Sizzo, 6 Ιανουαρίου 1922, ο Ρίλκε παραδέχεται τις επιδράσεις που δέχτηκε από τα δύο αυτά έργα για τη σύνθεση του ποιητικού του κύκλου Η Ζωή

της Παναγίας. Επί πλέον δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι τα μάτια και ο νους της Λου βρισκόταν πάντα σε δράση καθώς «ανακαλύπτανε» και οι δυο τους τη Ρωσία. Στο αδημοσίευτο «Ρωσικό ημερολόγιο» της η Λου, μιλώντας για εικόνες γράφει ότι:

αυτό που βλέπει ο θεατής στις εικόνες είναι ερωτήματα, σύμβολα, δοχεία που περιέχουν ό,τι εναποθέτει εντός τους ο θεατής. Ανάμεσα σ' ένα πίνακα και μια εικόνα υπάρχει μια διαφορά στην ουσία και όχι απλώς σε βαθμό.

Αυτή η διαφορά ουσίας σημαίνει πως οι έννοιες της ομοιότητας και φυσικότητας πρέπει να εγκαταλειφθούν στην εικόνα, έτσι ώστε να γεννηθεί η αληθινή άγια τέχνη. Η αποκάλυψη της θείας πραγματικότητας γίνεται με τους αναλοίωτους εικονογραφικούς τύπους. Στην περίπτωση αυτή ο καλλιτέχνης πρέπει να φωτισθεί από το Άγιο Πνεύμα. Τα νοήματα αυτά επαναλαμβάνονται σε πολλά μέρη στο Ωρολόγιο και αλλού.

Μέχρι τώρα μπορεί να πει κανείς ότι ο Ρίλκε είχε κατανοήσει το νόημα, και τη λειτουργία της εικόνας. Αυτό όμως αποτελούσε για τον ποιητή μόνο ένα βήμα που θα τον οδηγούσε σε ψηλότερα σκαλοπάτια πνευματικής εμπειρίας.

Σε μια άλλη ιστορία, Πώς Πέθανε ο Γερο-Τιμόθεος Τραγουδώντας, ο Ρίλκε βάζει στο στόμα του γερο-ραψωδού, που πραγματικά πέθανε τραγουδώντας, τα ακόλουθα λόγια. Ο γέρος απευθύνεται στο γιό του:

Είσαι ακόμα πολύ νέος και δεν σου έχω τραγουδήσει το πιο όμορφο Μπυλίνι (ηρωικό τραγούδι) που τα λόγια του μοιάζουν με εικόνες και δεν μπορούν να συγκριθούν καθόλου με συνηθισμένες λέξεις.

Η υπερβατική πραγματικότητα της εικόνας έχει κιόλας τονισθεί από τη δύναμη της γνήσιας παράδοσης και το μυστήριο. Τώρα ο Ρίλκε μας μεταφέρει από τη μοναδική αγιωσύνη στη μοναδική ομορφιά που χρησιμεύει σαν ορόσημο σύγκρισης για την ομορφιά των επίγειων πραγμάτων. Ό,τι πιο όμορφο κατέχει ο άνθρωπος και ό,τι αγαπάει πιο πολύ συγκρίνεται με την εικόνα. Αυτή η ιδέα

δεν είναι βέβαια του Ρίλκε. Τη βρίσκει κανείς στην ελληνική λογοτεχνία και στην ποίηση από τα Βυζαντινά χρόνια μέχρι σήμερα. Ας θυμηθούμε τα δημοτικά μας τραγούδια, τη σύγχρονη ελληνική ποίηση και ακόμα τα ρωσικά μπουλίνι και τη ρωσική ποίηση του 20ου αιώνα. Στην ουσία η εικόνα γίνεται τώρα σύμβολο της απόλυτης ομορφιάς.

III

Το Ωρολόγιο που συγκενεύει θεματικά με τις Ιστορίες του Καλού Θεού, περιέχει τις μεταμορφώσεις της οπτικής εμπειρίας της εικόνας σε σύμβολα ή ποιητικούς πίνακες, δηλαδή σε μέσα με τα οποία ο Ρίλκε έρχεται να εκφράσει τη ζήτηση του θεού. Το βιβλίο αυτό αποτελείται από τρία μέρη ή βιβλία που γράφτηκαν τό 1899, 1901 και 1903. Από αυτά τα δύο πρώτα, Το Βιβλίο της Μοναστικής Ζωής και Του Προσκυνήματος έχουν μια ιδιαίτερη σχέση με το θέμα μας. Ο ποιητής παρουσιάζεται σαν ένας νεαρός μοναχός που με τις προσευχές του περιστρέφεται γύρω από το θεό, την ιδέα του θεού. Τώρα ο Ρίλκε ανοίγει διάπλατα τα εσωτερικά του μάτια και απλώνει τα μυστικά του οράματα για να συμπεριλάβει τον κόσμο της εικόνας και να αγκαλιάσει πολλές άλλες πλευρές της Βυζαντινής τέχνης και αρχιτεκτονικής. Επειδή όμως τα πραγματικά μνημεία με τα οποία σχετίσθηκε ο Ρίλκε, έχουν μεταμορφωθεί εδώ σε καθαρή ποίηση, είναι δύσκολο για μένα να αποδείξω τις πραγματικές πηγές της ποιητικής έμπνευσης. Σε μια από τις πιο ωραίες «προσευχές» του Ωρολογίου που αρχίζει με το στίχο

Selten ist Sonne im Sobor,

(Sobor στα ρωσικά δηλώνει το μητροπολιτικό ναό), βλέπουμε τη σύνθεση της Βυζαντινής αρχιτεκτονικής και διακόσμησης. Παραθέτω μια λέξη προς λέξη μετάφραση, όχι γιατί θέλω να μιμηθώ τους Ιταλούς μεταφραστές του Ρίλκε που ακολουθούν αυτή τη μέθοδο, αλλά επειδή η ακρίβεια της λέξης έχει σημασία για τις ιδέες που προσπαθώ να αναπτύξω εδώ.

Σπάνιος είναι ο ήλιος στο Σομπόρ./Μέσα από μορφές οι τοίχοι

μεγαλώνουν/ κι ανάμεσα από γέρους και παρθένες σα φτερά που ξεδιπλώνουν/ξανοίγεται η χρυσή, η πύλη η βασιλική.

Οι στοίχοι αυτοί μας περιγράφουν το ψηλό, Ρωσικό εικονοστάσι με την Ωραία Πύλη.

Στη δεύτερη μορφή του ποιήματος διαβάζουμε τους παραπάνω στίχους:

Κι ανάμεσα στους κίονες

Πίσω από εικόνες χάνεται ο τοίχος.

Στο περιθώριο μιας πρώιμης παραλλαγής αυτού του ποιήματος ο Ρίλκε έγραψε το ακόλουθο σχόλιο:

Εδώ ο μοναχός θυμάται τις προσευχές του στην Ουσπένι μητρόπολη στη Μόσχα.

Ίσως ο ναός αυτός είναι η πηγή των στίχων που παραθέσαμε. Όμως, ό,τι ακολουθεί και επανειλημμένες αναφορές στο Κιέβο, ανάμεσα στις οποίες ξεχωρίζει το υμνικό «Είσαι το μοναστήρι των Στιγμάτων του Χριστού», μας οδηγούν σε μια άλλη πηγή έμπνευσης, στην εκκλησία της Αγίας Σοφίας του Κιέβου, που ο Ρίλκε είχε επισκεφθεί. Τα ψηφιδωτά της εκκλησίας αυτής, τις τοιχογραφίες, τους γαλάζιους και χρυσούς τρούλους και τις εικόνες της τα περιγράφει η Λου στο «Ρωσικό ημερολόγιό» της. Η εκκλησία αυτή είναι μια από τις πιο παλιές που έχουν επιζήσει. Θεμελιώθηκε από τον Γιαροσλάβ το 1036 και θεωρείται η πιο καλύτερη έκφραση του Βυζαντινού αρχιτεκτονικού ύφους στη Ρωσία. Χωρίς αμφιβολία είναι έργο Ελλήνων τεχνιτών, αυτών που επίσης ζωγράφησαν τις πρώτες εικόνες για τη χρήση των Ρώσων που πριν από λίγο είχαν ασπασθή τον ελληνικό χριστιανισμό. Η αναστύλωση της αρχικής της μορφής μας θυμίζει Κωνσταντινοπολίτικες εκκλησίες της εποχής των Μακεδόνων και προ παντός την περίφημη Νέα Εκκλησία του Βασιλείου Α, που έχει χαθεί. Ενώ όμως μιλάμε για την εκκλησία του Κιέβου, σαν πιθανή πηγή έμπνευσης, θα πρέπει να τονίσω ότι δεν είναι καθόλου απίθανο η ποιητική μεγαλοφυία του Ρίλκε να έχει αντλήσει την

έμπνευσή της από διαφορετικές πηγές που αναπλάστηκαν μέσα στο δημιουργικό είναι του ποιητή.

Στην πρώτη στροφή του ποιήματος, που εξετάζεται εδώ, γίνεται αναφορά στο εικονοστάσι και στο μισοσκόταδο που επικρατεί στο Σομπόρ. Οι όροι «σκοτάδι», «σκοτεινιά» και οι συγγενείς τους χρησιμοποιούνται από τον Ρίλκε σε διάφορα επίπεδα εννοιών. Γενικά, εκφράζουν το βάθος της ανθρώπινης ψυχής, εκεί όπου ο άνθρωπος έρχεται σ' επαφή με το αδιαπέραστο μυστήριο του θεού, που κατοικεί στο σκότος. Το σκότος είναι το σύμβολο του θεού.

Στον πρώτο στίχο του ποιήματος, η εικόνα του μισοσκόταδου βγαίνει μέσα από την εμπειρία της Βυζαντινής εκκλησίας και μας παρουσιάζεται από τον ποιητή σαν ένας τρόπος ή μια οδός αποκάλυψης του ΑΓΙΟΥ. Ο ποιητής μας λέει πως τα γήινα περιγράμματα, όλες οι αισθητές μορφές φεύγουν, πετάνε μακριά και διαλύονται μόλις εμφανισθεί το ΑΓΙΟ. Όταν όμως ο ποιητής βλέπει «τον τοίχο να μεγαλώνει μέσα από τις μορφές», να γεννιέται θάλεγα μέσα από τις μορφές, η ποιητική περιγραφή του εικονοστασίου παίρνει μια άλλη διάσταση. Οι μορφές, οι παραστάσεις, οπουδήποτε και αν υπάρχουν, αυτές οι μορφές που πραγματικά αιωρούνται, είναι σε μια συνεχή κατάσταση κίνησης και αύξησης. Αυτό είναι ολοφάνερο, αν κανείς προσπαθήσει να κάνει βίωμά του την ουσία αυτών των μορφών μπρος από ένα παληό εικονοστάσιο με τα χρυσώματά του κατάμαυρα από την παλιοσύνη, μπρος στις άγιες εικόνες, τις σκοτεινιασμένες που μονάχα το άσπρο των ματιών τους ξεπροβάλλει μέσα από τους δίσκους των φωτοστεφάνων τους, τους τοίχους και τους θόλους γεμάτους από απόκοσμες μορφές, σκιές ψυχών μέσα στο τρεμάμενο φως των κεριών και στις μικρές κόκκινες και πράσινες, υγρόθαμπες, κρυστάλλινες φλόγες που ρέουν μέσα σε διάφανα καντηλοπότηρα. Η εικόνα του θεού που είναι σκεπασμένος μ' ένα πέπλο στο σκοτάδι, ένα σκότος που ποτέ δεν μπορεί να είναι απόλυτο γιατί τότε κανείς δεν βλέπει το ΑΓΙΟ, η εικόνα αυτή του θεού είναι στη κατάσταση του γίγνεσθαι. Με τον τρόπο αυτό, ψηφιδωτά, τοιχογραφίες, λατρευτικές εικόνες μεταμορφώνονται, η αρχιτεκτονική χάνει την υλική της ύπαρξη και έτσι αντικρύζει

κανείς ένα από τα θαύματα, τα μεγάλα μυστικά της Βυζαντινής αισθητικής, που είχε κιόλας αποκαλυφθεί στην εκκλησία της Αγίας Σοφίας στη Κωνσταντινούπολη.

Στο ίδιο ποίημα, πάνω από το εικονοστάσιο και τ' ασημένια κοσμήματα, που σαν φωνές λατρείας υψώνονται «παρουσιάζεται η Γυναίκα, φορεμένη στις νύχτας το γαλάζιο, με πρόσωπο ωχρό, η Μαρία, πάντων η χαρά» και την οποία ο Ρίλκε περιγράφει με λειτουργικά επίθετα όπως η Δρόσος. Η μορφή της αιωρείται στην κεντρική αψίδα του ιερού.

Από το εικονοστάσιο και την αψίδα ο Ρίλκε προχωρεί τώρα στον τρούλο.

*Γεμίζει ο τρούλος με το γιό σου
την εκκλησιά δένει στην αγκαλιά του.*

*Αξίωσε από το θρόνο Σου
να ρίξης μια ματιά
στο γεμάτο δέος πρόσωπο μου.*

Εδώ ο ποιητής βλέπει τον Βυζαντινό Παντοκράτορα που βασιλεύει. Και είχε πράγματι δει πολλούς όπως τον ψηφιδωτό Παντοκράτορα της αγίας Σοφίας του Κιέβου και τις νωπογραφίες στους τρούλους του Νοβγκορόδ και της Μόσχας, για νά αναφέρω μερικά μόνο παραδείγματα.

Σ' έναν άλλο στίχο ο μοναχός του Ωρολογίου λέει για τόν Παντοκράτορα:

Από τους ουρανούς Σου τη γη κρατάς...

Αυτή η ποιητική εικόνα επαναλαμβάνεται σε πολλές από τις «Προσευχές». Ο ποιητής μπαίνει στην εκκλησία σαν προσκυνητής.

Κι εισήλθα σαν προσκυνητής...

Ο συγκλονισμός του προσκυνήματος αυτού είναι διάχυτος μέσα σ'

όλο το βιβλίο. Ακόμα και το γονάτισμα, που μάτι ανθρώπου δεν το βλέπει, είναι στεφανωμένο από πολλούς, χρυσούς και γαλάζιους τρούλους. Ο ποιητής γίνεται ζητητής. Γυρεύει το θεό μέσα στο ναό.

Βλέπεις πως είμαι ένας ζητητής

Ο θεός του όμως δεν πρόκειται να βρεθεί στις δημιουργίες του Δυτικού Ευρωπαϊκού ανθρώπου.

Πολλούς έχω αδελφούς, στα ράσα φορεμένους, στο Νοτιά...

Γνωρίζω πόσο ανθρώπινα τις Παναγίες ζωγραφίζουν.

Ο θεός που αναζητά είναι ο θεός της Βυζαντινής εικόνας.

Κι εισήλθα σαν προσκυνητής

στο μέτωπό μου ενάντια σ' ένοιωσα...

με κεριά... κύκλωσα τη σκοτεινή Σου ύπαρξη

κ' είδα στη κάθε εικόνα της

γέννησης Σου το καστανό σημάδι...

Ο κύκλος εδώ μπορεί να εννοηθεί σαν το νοητό κύκλο της εκκλησίας που σε μια του άκρη βρίσκεται στο προσκυνητάρι με την εικόνα, κάτω από τον τρούλο, το κατοικητήριο του θεού. Ή, πιο απλά, μπορούμε να δούμε εδώ το κυκλικό, μπρούτζινο κηροπήγιο με τα πολλά κεριά. Στη περίπτωση αυτή, η εικόνα που μας δίνει ο ποιητής, είναι ενός μοναχού που με αργές κινήσεις και ευλάβεια ανάβει τα κεριά μπροστά από τις σκοτεινές, καστανές εικόνες, γεννητικά σημάδια του θεού. Και πάλι αυτή η ποιητική εικόνα γεννιέται από το βίωμα της Βυζαντινής εκκλησίας. Η ατμόσφαιρα που επικρατεί στα ποιήματα είναι του αστραφτερού χρυσού και της μυστικής, μαυρισμένης εικόνας. Πράγματι ο Ρίλκε πλάθει το θεό του σαν τις σκοτεινές, καστανές μορφές των λατρευτικών εικόνων που ακόμα δεν έχουν γνωρίσει του αναστηλωτή το χέρι. Τώρα μπορούμε να καταλάβουμε τι

εννοούσε ο Ρίλκε στις γραμμές που παραθέσαμε πιο πάνω από ένα του γράμμα στην Ilse Jahr, όταν έλεγε ότι η Ρωσία του έδωσε τη σκοτεινιά του θεού.

Σκοτεινός είναι ο θεός μου

Καί πάλι:

Ολοσκότεινο είναι το στόμα Σου...

Και τα χέρια Σου είναι από έβενο.

στίχοι που μας θυμίζουν ιδιαίτερα εικόνες του Χριστού, ζωγραφισμένες από το χέρι του θεοφάνη του Έλληνα και του Ρουβλόφ.

Ο θεός είναι πολύ κοντά για να αντιληφθεί κανείς την παρουσία Του αλλά είναι και πολύ μακριά γιατί κατοικητήριό Του είναι η σιωπή.

Αυτή είναι η σιωπή της εικόνας. Αργότερα στις Ελεγείες του Ντουίνο, ο ποιητής θα πει πως η καρδιά του δεν μπορεί πια να αντέξει τη φωνή του θεού.

Καθώς ο μοναχός κοιτάζει αυτές τις εικόνες, ξαφνικά αντιλαμβάνεται ότι ο θεός

μόνο μέ χέρι φωτίζεται.

Και όμως αυτά τα χέρια, που φωτίζουν το θεό, δεν μπορούν να τον ζωγραφίσουν με το δικό τους τρόπο.

Να Σε ζωγραφίσουμε με τους

δικούς μας τρόπους δεν τολμάμε,

Εσένα το Λυκόφως, απ' όπου υψώθη το πρωί.

Από αρχαίες παλέττες μόνο

τις ίδιες πινελιές τραβάμε και το

ίδιο παίρνουμε ακτινοβόλο φως

με τα όποια Εσένα το Άγιο σκέπασε.

Εδώ ο Ρίλκε ξανατονίζει τη δύναμη της γνήσιας παράδοσης της ζωγραφικής της εικόνας, που τη συζήτησα πριν. Οι καλλιτέχνες –ο άνθρωπος του Μεσαίωνα θα τους έλεγε τεχνίτες, έτσι τους ανάφερα κι εγώ σε πολλά σημεία– μπορούν να ζωγραφίσουν την εικόνα του Θεού μονάχα όταν τους δοθεί από το ΑΓΙΟ. Αυτή την ιδέα η Βυζαντινή εικονογραφία την εξέφρασε με το θέμα του Λουκά που δημιουργεί την πρώτη εικόνα ζωγραφίζοντας την εικόνα της Παναγίας, με θεία έμπνευση. Το μυστήριο της θείας δόξας που περιέχει η εικόνα θα τονίσει ο ποιητής πολλές φορές και πάντα σε καινούργιες μεταμορφώσεις.

Και ενώ στην παραπάνω στροφή ο Ρίλκε αναφέρεται στο *Podlinnik*, το εγχειρίδιο εικονογραφίας, και στην ανωνυμία του ζωγράφου, ξαφνικά αλλάζει τόνο για να μας παρουσιάσει το ζωγράφο σαν ένα δημιουργό μέσα στην έκστασή του, που ποτέ δεν μπορεί να πλησιάσει το Θεό, γιατί η δημιουργία του ανθρώπου μπροστά στο Μεγάλο Δημιουργό μένει ανώνυμος. Και, Δόξα τω Θεώ, η ανθρώπινη δημιουργία ούτε πέρας βρίσκει ούτε τελειότητα ποτέ.

Γιατι ξεφεύγουνε τα χέρια μου σαν πιάνουν το πινέλο!

όταν ζωγραφίζω Εσέ θεέ μου, μόλις και το αισθάνεσαι.

Ο Ρίλκε είχε γνωρίσει αυτούς τους μοναχούς και στην αποστολή τους.

Με γηραιούς έζησα μοναχούς, τους ζωγράφους...

που ήσυχα ιστορίες γράφουν κι

άθλα ζωγραφίζουν ξακουστά...

Ο μοναχός είναι για τον Ρίλκε ο ζωγράφος των αγίων εικόνων. Όπως οι ζωγράφοι αυτοί, έτσι και ο ποιητής επιθυμεί να αφηγηθεί τις πράξεις του Θεού. Στο Ωρολόγιο ο Ρώσος μοναχός

εξομολογείται:

Να Σε ιστορήσω θέλω

όχι με βώλο ή με χρυσάφι

με το μελάνι όμως, που της μηλιάς μας δίνει ο κορμός.

Ο βώλος όπως ξαίρουμε είναι ένα από τα υλικά που χρησιμοποιούν οι αγιογράφοι. Ο μοναχός όμως κραυγάζει, θέλει να ξεπεράσει τα υλικά δημιουργήματα και να δει το πρόσωπο του Θεού, που μένει κρυμμένο πίσω από ένα τοίχο με παραστάσεις ζωγραφισμένες από τα δικά μας, ευλαβικά χέρια που θέτουν ένα κάλυμμα στο πρόσωπο του Θεού.

Η Αγνή Σου ομορφιά από τα χέρια μας κρύβεται

κάθε φορά που οι καρδιές μας το φως Σου βλέπουν.

Σ' αυτούς τους στίχους έχουμε κάτι το παράδοξο, το ακατόρθωτο αλλά αναγκαίο, κάτι από το νόημα της αληθινής θρησκευτικής τέχνης, αυτό το θαύμα που φανερώνεται όταν πραγματοποιείται η αμοιβαία διείδυση της Αγιότητας και της Ομορφιάς, του Αγίου και του Ωραίου.

Σ' αυτό τον κόσμο της Αγιότητας και της Ομορφιάς, τον κόσμο της εικόνας και της Βυζαντινής εκκλησίας, ο Ρίλκε αναγνώριζε μια αρμονία των δυνάμεων της Ζωής. Και είδε μια συνέχεια αυτής της αρμονίας στη Ρωσική τέχνη της εποχής του. Αυτό μας το είπε ο ίδιος στις δύο μελέτες του για τη Ρωσική τέχνη. Αυτή είναι η αρμονία ενός μεταμορφωμένου κόσμου που τον αποκαλύπτει στα μάτια μας η μυστική γλώσσα της εικόνας, που ειδικά με τις ζωγραφικές μορφές που υιοθετεί μας οδηγεί σε μια άλλη πραγματικότητα, σε μια δεύτερη πιο βαθειά μορφή.

Κανένας όμως ζωγράφος δεν μπορεί να φέρει εις πέρας την εικόνα του Θεού σ' αυτή εδώ τη γη.

Τι είναι ο κόσμος;

Κομμάτι θα γίνει...

προτού μέσ' από τα μήλια των ψηφιδωτών

το ακτινοβόλο Σου μέτωπο προβάλλει.

Πίσω από τις ορατές μορφές της εικόνας, βλέπουμε ένα κόσμο αόρατο. Οδηγούμεθα στο βαθύ και ανεξιχνίαστο μυστήριο του Θεού που καμιά ειδική φόρμα δεν μπορεί να περιλάβει. Σε μια από τις πραγματείες του για τη Ρωσική τέχνη, μιλώντας ειδικά για την εκκλησιαστική τέχνη, ο Ρίλκε μας λέει ότι ο ζωγράφος χωρίς να επαναπαύεται στις συνηθισμένες, αποδεκτές φόρμες, πρέπει να ανεβαίνει από ομορφιά σε ομορφιά και να υψώνει μαζί του το θεατή, για να τον φέρει στην αληθινή πραγματικότητα της ψυχής του. Μέσα στην αγνότητα της φόρμας, μιας φόρμας που μένει, ο ζωγράφος επιχειρεί να ενσωματώσει ένα χορό νοημάτων. Με αυτή την Dauernde form ο Ρίλκε μας οδηγεί και πάλι στο νόημα της απόλυτης ομορφιάς, στο μήνυμα που μας μεταδίδει της εικόνας η μυστική γλώσσα.

Και όμως η εικόνα παραμένει μια ανοιχτή φόρμα, ένας χώρος που πρέπει να γεμίσει από την ευσέβεια και την ένταση της αγάπης που αποζητάει ο πιστός. Μιλώντας για τη ρωσική τέχνη, ο Ρίλκε λέει πως ο θεατής πρέπει να ξαναπλάσει αυτό που δημιούργησε πρώτα ο καλλιτέχνης και ότι αυτή η αναδημιουργία πρέπει να τελεσθεί μέσα στο πλαίσιο αυτών των εικόνων μέσω της ευσέβειας αυτών που προσεύχονται μπροστά τους.

Οι άνθρωποι μέσα στις άδειες εικόνες βλέπουν αναρίθμητες

Παναγίες και η λαχτάρα των ανθρώπων για δημιουργία γεμίζει

συνέχεια τα άδεια οβάλ με τη ζωντάνεια τρυφερών προσώπων.

Αυτή η ιδέα των κενών οβάλ προέρχεται από την οπτική μελέτη των Ρωσικών εικόνων που είναι ντυμένες με χρυσά ή ασημένια Oklads τα οποία έχουν κάποιο άνοιγμα, έτσι ώστε ο προσκυνητής να μπορεί να δει ένα μαυρισμένο πρόσωπο ή ένα ξεθωριασμένο χέρι. Στην ουσία η παράσταση πάνω στην εικόνα ήταν δημιούργημα

του πιστού. Αυτή η ορθή παρατήρηση της άδειας εικόνας που ο θεατής τη γεμίζει με τρυφερά πρόσωπα έκανε το Ρίλκε, καθώς λέει σωστά ο Stahl, να δει την εικόνα σαν ένα σύμβολο όλων αυτών που απουσιάζουν αλλά ταυτόχρονα και σαν ένα σύμβολο της λαχτάρας του ανθρώπου για ό,τι είναι πολύ μακριά.

Μια απουσία όμως μπορεί να γίνει παρουσία γιατί η εικόνα είναι πάντα κάτι το ζωντανό. Στην πρώτη παραλλαγή του Ωρολογίου μετά από ένα ποίημα που αναφέρεται σε μια παράσταση της Παναγίας, ο Ρίλκε έχει γράψει το ακόλουθο σχόλιο:

Εδώ ο μοναχός σκέπτεται πως η Μαρία έχει εγκαταλείψει τις εικόνες της κι έχει πάρει ένα μακρινό δρόμο. Για αιώνες τώρα έχει αναχωρήσει από τις ασημένιες εικόνες και πηγαίνει μέσα στον κόσμο σε μορφές και σε έργα. Όταν όμως κουρασθεί, θα επιστρέψει στην εικόνα, θα αποθέσει το παιδί της στην ίδια ασημένια κούνια, θα καθήσει δίπλα του και θα τραγουδήσει.

Όμοιες ιδέες παρουσιάζονται με μεγαλύτερη πληρότητα στο ποίημα η Sznamenskaja, που αναφέρθηκε πιο πάνω.

Ο ζωγράφος που τραγουδάει τους στίχους για τη Μαρία λέει ότι δεν μπορεί να περιορίσει την Παναγία μέσα στο πλαίσιο της εικόνας.

Μη πιστεύεις πως να σε παισιώσω μπορώ

με μαλακό, σχέδιο δισταχτικό,

λάμπει η Χάρη Σου η μεγάλη

πάνω από κάθε περίγραμμα...

Πλαταίνεις πέρα για πέρα,

πάνω από το κάθε τι. Μεγάλη Εσύ είσαι.

Και όμως αυτό που είναι τόσο μακριά, που πλαταίνει παντού και δεν είναι δυνατό να περιορισθεί, αυτή η «Πλατυτέρα» μπορεί να βρεθεί στην εικόνα. Στο ίδιο ποίημα ο Ρίλκε συνεχίζει:

Σαν τα περιστέρια μικρή μπορεί νάσαι,

λευκή, απαλή, τρυφερή σαν κι αυτά.

Κι έρχεσαι όμως σαν σε φύλλωμα

με κάποιο τρόπο στις εικόνες

και μεις Σε βρίσκουμε εκεί...

και γονατίζουμε (πάντα μπορείς να μας μαλώσεις)

κι ένα φιλί, σου δίνουμε στο μέτωπο

η λαχτάρα του ανθρώπου για το θεό δεν μένει ανεκπλήρωτη.

Έτσι μέσω της εικόνας οδηγούμεθα και πάλι στη θέαση του θείου. Σε τελευταία ανάλυση ο Βυζαντινός ζωγράφος μας κάνει μόνο έναν υπαινιγμό για τη Δόξα του θεού, την παρουσία του οποίου ο πιστός πρέπει να βιώσει μέσα στην ψυχή του. Στο τέλος, με τον ίδιο τρόπο ο Ρίλκε έρχεται να μας κάνει μόνο έναν υπαινιγμό της Δόξας του θεού, ενός θεού που είναι πολύ προσωπικός και δεν μπορεί να θεωρηθεί με θεολογικούς ή δογματικούς όρους. Όπως παρατήρησε πολύ σωστά μια Γερμανίδα μελετήτρια του Ρίλκε, η Ruth Moenius, η ποιητική δημιουργία του Ρίλκε στο Ωρολόγιο δημιουργεί μια τεράστια Βυζαντινή εικόνα που μας επιτρέπει να διαισθανθούμε μόνο το εικονιζόμενο, που με ευλάβεια κρύβεται πίσω από τις αφηρημένες μορφές. Αλλά η παρατήρηση αυτή μας οδηγεί σε προβλήματα ύφους, που όπως ανέφερα στην αρχή, δεν είναι δυνατό να τα συμπεριλάβω στα όρια της παρούσης μελέτης.

Ο Ρίλκε όταν ήταν στο Βερολίνο προσπάθησε να οργανώσει μια έκθεση ρωσικής τέχνης. Σκόπευε να κάνει γνωστή στη Γερμανία την πρόσφατη και την παλιά Ρωσική τέχνη με εκθέσεις, μελέτες και μεταφράσεις. Απέτυχε όμως στην προσπάθειά του αυτή γιατί δεν υπήρχε αρκετό ενδιαφέρον. Μερικοί όμως από τους Ρώσους ζωγράφους, με τους οποίους ο Ρίλκε είχε δημιουργήσει στενές φιλίες, όπως ο Leonid Pasternak, που τον έχουμε αναφέρει, ο Alexander Benois (1870-1960), που συναντήθηκε με τον Ρίλκε στις 2 Αυγούστου του 1900 (η αλληλογραφία τους βάσταξε μέχρι

το 1906), και άλλοι, ανήκαν στο στενό κύκλο του Sergei Diaghilev (1872-1927). Έτσι ήταν ο Ρίλκε που έμμεσα έπεισε τον Diaghilev να παρουσιάσει έργα Ρωσικής τέχνης στην Ευρώπη. Πράγματι, ο Diaghilev έφερε τα Ρωσικά μπαλέττα στο Παρίσι το 1909, αλλά λίγο πριν, οργάνωσε μια έκθεση Ρωσικής ζωγραφικής στο Salon D' Automne το 1906, που περιελάμβανε την περίφημη συλλογή εικόνων της οικογένειας Λικάτσεφ. Αυτή ήταν η πρώτη έκθεση ρωσικών εικόνων στην Ευρώπη. Η σημασία της και οι επιπτώσεις της ήσαν τεράστιες. Τώρα αρχίζει να εκτιμά η Ευρώπη την αισθητική της εικόνας. Από τα Ρωσικά βλαστάρια θα οδηγηθεί ο Ευρωπαίος στη βαθειά ρίζα τους, στα μεγάλα, ανεπανάληπτα αριστουργήματα της Βυζαντινής ζωγραφικής βούλησης, στη Βυζαντινή εικόνα.