

Sonets a Orfeu

Rainer Maria Rilke

Seguit de la carta de Rilke a Witold Hulewicz

Traducció i notes de Josep Maria Fulquet i Eduard Santiago



FLÂNEUR. Barcelona 2023

TAULA

«Presentació», per Josep Maria Fulquet i Eduard Santiago	7
---	---

SONETS A ORFEU

<i>Ertser Teil</i> / Primera part	31
<i>Zweiter Teil</i> / Segona part	85
Notes a la primera part de <i>Sonets a Orfeu</i>	145
Notes a la segona part de <i>Sonets a Orfeu</i>	159
Carta de Rilke a Witold Hulewicz	173

PRESENTACIÓ

Quan commoguts encara per la recent i rica experiència de presentar una nova versió catalana de les *Elegies de Duino*, Eduard Santiago i jo mateix vam emprendre la traducció dels *Sonets a Orfeu*, sabíem que ens tornàvem a enfrontar amb un text gegantí que de segur havia de posar a prova les nostres capacitats. Així ha estat. Però a diferència de la fita aconseguida pel senyor Alfred Badia —que en fa una traducció «cenyida a rima, metre i ritme»—, nosaltres, conscients de les pròpies limitacions, ens hem estimat més presentar-ne una versió lliure que transmetés al lector la complexa riquesa del món interior del poeta, aquest «evangelí de l'home», com l'anomena Jean-François Angelloz. Evidentment, tota traducció és una traïció, però ens va semblar que fer front a les abstraccions, a les elisions conceptuals o a les poderoses imatges que nodreixen els sonets, més que una traïció, era una temeritat, si no una insensatesa. En l'etern conflicte entre *fidelitat* i *llibertat* (segons Benjamin, «els conceptes tradicionals que intervenen en tota discussió relativa a les traduccions»), nosaltres hem optat per ser

fidels al text original alemany però estalviant-nos les cabrioles de la rima consonant, entre altres coses perquè la primera qualitat que es demana a una traducció és precisament aquesta: fidelitat al sentit del text. I gosaríem dir, sempre modestament, que ens n'hem sortit.

*

El 1921, el comerciant i mecenes suís Werner Reinhart, que acaba de comprar el castell de Muzot, una antiga fortalesa del s. XIII al Valais, convida Rilke a fer-hi estada. El 26 de juliol, el poeta, acompanyat per la pintora Baladine Klossowska (a qui anomena Merline) s'hi trasllada, i a començaments de novembre Merline se'n torna a Berlín i deixa Rilke sol a Muzot amb la seva assistenta Frida Baumgartner. És a Muzot, doncs, on l'1 de gener de 1922 el poeta, que en aquells moments està treballant en l'elegia quarta, rep de Mme. Gertrude Ouckama Knoop una carta en què l'informa de la malaltia i la mort de la seva filla Wera, la ballarina que ell havia vist actuar, i per la salut de la qual s'havia interessat a finals de novembre. Al cap d'uns dies, el poeta l'hi agraeix la missiva remarcant «el record dels sofriments» d'una noia que ell no oblidarà mai. I comença a escriure, no la continuació de les elegies, sinó uns poemes en memòria de la ballarina desapareguda, és a dir: la primera part dels *Sonets a Orfeu*, vint-i-sis peces que tancarà entre el 2 i el 5 de febrer del mateix any. El 8 de febrer, i en carta a Nanny Wunderly-Volkart (una rica

senyora suïssa que va ser amiga del poeta durant els anys d'estada al país alpi i a la qual va escriure més de quatre-centes cartes), Rilke esmenta per primera vegada el títol *Els Sonets a Orfeu* (Die Sonnette an Orpheus), per al «cicle de vint-i-sis sonets, escrit com a monument funerari de Wera Ouckama Knoop, però [...] només un, el xxiv, relacionat amb la difunta; el conjunt, doncs, és com un temple bastit al voltant del seu retrat». Posseït per una passió lírica irrefrenable, escriu a raig, entre el 7 i el 14 del mateix mes, les elegies que havia incubat durant deu anys. Una setmana més tard —del 15 al 23 de febrer, i havent revisat alguns d'aquests poemes—, compon els vint-i-nou sonets de la segona part del cicle d'Orfeu, que ell mateix descriu com «sortits d'un dictat interior». Així doncs, tant les *Elegies de Duino* com els *Sonets a Orfeu* sorgeixen d'un idèntic *élan* poètic, d'un estat de gràcia en què el poeta, amb els braços oberts, és percebut com la figura de l'orant de la tradició mística, disposat a rebre el doll prodigiós de la paraula.

*

Si les *Elegies* han estat sovint considerades el camí cap a una meta sempre percebuda com a obscura, una meta que representa el lloc metafísic del ser humà, què són llavors els *Sonets*? Si la seva interrelació profunda té una força especial per entendre totes dues obres, així com la trajectòria personal de Rilke mateix, s'imposa, doncs, una pregunta: quina és la relació entre les *Elegies*

i els *Sonets* pel que fa al contingut expressiu de totes dues obres? Considerem ara les dues figures protectores, «guardianes», de les obres esmentades: l'Àngel i Orfeu. L'Àngel de les *Elegies* és el referent més controvertit de l'obra literària de Rilke. Encara avui som lluny de comprendre'n, ni que sigui parcialment, l'aparició. Què representa? Un reflex de l'anhel de transcendència de l'home? La bellesa en estat pur, una bellesa que l'home no pot contemplar si no és arriscant-se a l'aniquilació? L'Àngel ha estat conceptuat com una «forma de la transcendència». És a dir: per una banda, els homes el farien receptor dels atributs més suprems; per l'altra, l'Àngel representaria davant la humanitat el que és transcendent per si mateix, fins allà on es pugui copsar. Així, tot allò que l'home fa entrar en el seu anhel de relació amb el transcendent s'irradia com un reflex de l'Àngel sobre la seva existència i l'eleva a un altre origen, conformant-la i transformant-la. Orfeu, en canvi, és diferent. Des de l'origen està per sobre de l'oposició, pròpia d'aquest món, entre dos principis, que podríem anomenar el dionisiac i l'apol·lini. Orfeu és pròxim i llunyà, és vida i és mort, és esperit i és passió, i amb això esdevé el principi de la transformació. Quan apareix, ell també mostra un camí, però un camí aconseguit en si mateix. Orfeu no es presenta com una forta exigència que s'arriba a comprendre per mitjà de la visió interior, una visió que, si per error o curiositat, volguéssim agafar amb les mans suposaria la nostra aniquilació (elegies primera i setena). Ell és més aviat el déu que per si mateix representa la superació de la contradicció.

Es podria dir que la diferència entre les *Elegies* i els *Sonets* és la següent: les *Elegies* signifiquen un camí i una meta pels quals s'ha hagut de lluitar. Però els *Sonets* han estat un do gratuït. De totes les diferents característiques que es puguin enumerar entre les dues obres, el que apreciem amb més immediatesa és el contrast entre la dinàmica de les *Elegies* i l'estabilitat tranquil·la dels *Sonets*. No és que els *Sonets* siguin cap meta, sinó que expressen una visió que només es fa possible des de l'acabament del camí existencial. El Rilke dels *Sonets* va haver de recórrer, durant deu anys, el camí del dolor de les *Elegies* per si mateix, quan la seva poesia encara no havia arribat a la màxima expressió. Això explica que els sonets *solts* puguin ser considerats *previs* a les *Elegies*. Una part dels *Sonets a Orfeu* (I.I, III, IX, X, XII, XXIV; II.XII, XIII) va ser publicada a l'agost de 1922 a la revista *Das Inselschiff*, III, núm. 6. I la primera edició completa apareix al març de 1923, a l'editorial Insel. Paral·lelament se'n publica una edició de luxe de tres-cents exemplars, fins que el 1930 el volum passa a formar part de la Biblioteca Insel amb el número 113. El 1950, l'edició havia arribat als setanta mil exemplars.

Tot això que, amb el temps, serà la primera part dels *Sonets a Orfeu* és la suma dels vint-i-sis sonets escrits entre el 2 i el 5 de febrer de 1922. Rilke, no obstant, hi afegirà algunes modificacions. D'aquests vint-i-sis, probablement el II i, segur, el XXV (que en un principi era el XXIV) són els únics que evoquen la figura de Wera. El 23 de febrer, Rilke escriu una versió nova del segon quartet i dels dos tercets del sonet VII.

Entre el 7 i el 14 de febrer, Rilke acaba les *Elegies de Duino*. El poeta treballa en dos escriptoris alhora, l'un reservat a aquesta peça principalíssima; l'altre, als *Sonets a Orfeu*. Precisament, Merline s'havia deixat a Muzot la còpia d'un dibuix a ploma, obra de l'artista venecià Giovanni Battista Cima da Conegliano (ca. 1459-1517), que havia adquirit a la població suïssa de Sion i havia penjat a l'estudi del poeta. El dibuix representa Orfeu, assegut sota un arbre, tocant la lira envoltat de tota mena d'animals que li prestin una gran atenció. La segona part dels *Sonets* està escrita en tres etapes: del 15 al 17 de febrer, Rilke compon els sonets II a XV i cinc més; del 17 al 23, els sonets XVI a XXIX. I el dia 23 tanca el cicle, amb el sonet que comença així: «Respirar, invisible poema...», que serà el primer d'aquesta segona part.

En la correspondència amb la princesa Von Thurn und Taxis, s'observa com Rilke mira de vetllar per les relacions entre els *Sonets a Orfeu* i les *Elegies de Duino*. Així, el 14 de juny agraeix a la princesa d'haver-li revelat, escoltant-los, la «plena significació» dels sonets, que ell tenia l'hàbitud de «prendre a la lleugera al costat de les seves sublims germanes grans, les *Elegies*». El 13 de novembre de 1925, escriu una carta que s'ha fet famosa al seu traductor polonès, Witold Hulewicz, que conté les claus per a una correcta interpretació de les *Elegies* i els *Sonets*. En aquesta carta hi trobem les paraules següents: «Les *Elegies de Duino* i els *Sonets* se sostenen mútuament, i considero una gràcia infinita haver pogut inflar amb el mateix alè totes dues veles:

la petita de color de rovell dels *Sonets* i la gran i blanca de les *Elegies de Duino*».

Per a Rilke, tant les unes com els altres han estat una obra «inspirada» escrita sota la influència d'un dictat imperiós: «Són el dictat més secret, més misteriós, fins i tot per mi, que he pogut resistir i compondre» (carta a Xaver von Moos, de 12 d'abril de 1923). Conscient de les dificultats de comprensió del text, ell mateix acompanya l'exemplar dedicat a Leopold von Schölzer d'alguns comentaris manuscrits. El misteri que envolta els *Sonets* sembla haver seduït Hofmannsthal —que, d'altra banda, detestava les *Elegies*— el qual admira la «particular bellesa del nou estil» que Rilke hi desplega, i li ret homenatge al declarar que, gràcies a aquests sonets, el poeta ha guanyat un «tros de terra fèrtil» a la «frontera de l'indicible».

Els temes principals del cicle els trobem ja exposats en un conegut fragment d'*Els quaderns de Malte Laurids Brigge*,¹ quan el poeta, parlant per boca del jove Malte, explica en què consisteixen els seus versos. Un d'aquests temes —molt present també a les *Elegies de Duino*—, el dels morts prematurs, presideix el naixement dels *Sonets a Orfeu*. En totes dues obres, Rilke s'alça contra el costum que els homes tenen de veure en tot lloc «diferències» i «oposicions», i es rebel·la contra la separació

¹ RILKE, Rainer Maria. *Els quaderns de Malte Laurids Brigge*. Traducció de Jordi Llovet. Barcelona: Proa, 1981, p. 34-35.

establerta per ells entre la vida i la mort. El final de l'Elegia Desena suggereix, a través de la imatge de la caiguda, un moviment que no és pas una ruptura, sinó un retorn als orígens, el moviment d'un cicle que es tanca.

La figura del «cicle òrfic» sustenta el conjunt dels sonets, i com a les *Elegies de Duino*, el mite de Narcís hi ocupa el lloc central. El personatge apareix amb el seu nom en un poema consagrat als miralls (II.III), però el tancament del «cicle òrfic», l'expressió més alta del qual és el narcisisme dels àngels (Elegia Segona), no es limita únicament al personatge de Narcís. La «recuperació del ser» (*Seinsumkehr*) es realitza en uns símbols clàssics: la font, la flor o l'arbre. En Rilke, la «recuperació del ser» té un caràcter obertament narcisista que retrobem en la figura de la font, a II.XV o en un poema seu en llengua francesa² del 1924 («Je ne veux qu'une seule leçon, c'est la tienne, / fontaine, qui en toi-même retombes»). En un altre poema en aquesta llengua —*Les roses* (V)—, la rosa encarna el retorn narcisista a un mateix: «És el teu interior que sense parar / s'acaricia, es diria; // s'acaricia en si mateix [...]. / Així inventes el tema // del Narcís satisfet». Potser és des d'aquesta perspectiva que s'ha de llegir el cèlebre epitafi inscrit a la tomba del poeta: «Rosa, oh pura contradicció...».

² «La Fontaine», a *Vergers*, 26.