

ARNE MELBERG

---

## Spojrzenie zwrócone ku wnętrzu\*

Zainteresowanie, jakim Rilke obdarzał sztuki plastyczne, jest czymś intrygującym i można wnioskować o nim z samej już biografii poety. Cenił sobie kontakty z artystami, między innymi z rzeźbiarką Klarą Westhoff (która została jego żoną w 1901 r.) albo z malarzką Paulą Modersohn-Becker, której po jej przedwczesnej śmierci w roku 1908 poświęcił *Requiem für eine Freundin*. W wierszu tym pojawia się wiele spośród charakterystycznych dla Rilkego wyobrażeń na temat życia, miłości i sztuki, na przykład w wersach:

Denn irgendwo ist eine alte Feindschaft  
zwischen dem Leben und der großen Arbeit.

Gdziekolwiek bowiem spojrzeć, dawna wrogość  
trwa między życiem a ogromem pracy\*\*.

Człowiekiem, którego osobowość wywarła na niego najistotniejszy wpływ, był prawdopodobnie Rodin. Rilke był jego sekretarzem przez kilka lat w początkach wieku, poświęcił mu kilka odczytów (tworzących razem coś w rodzaju monografii) oraz obszerną korespondencję. Można odnieść wrażenie, że Rodin stanowił wzorzec moralny przy dokonywaniu rozróżnienia i wyboru między życiem a dziełem, wyboru rozstrzyganego

---

\* Tytuł oryginału: *Inåtvånd blick*. Tekst stanowi pierwszy rozdział książki Arne Melberga *Några vändningar hos Rilke* („Kilka zwrotów u Rilkego”, Stockholm 1998, s. 15–32). Przypisy tłumaczkki zaznaczone są gwiazdkami, przypisy numerowane cyframi arabskimi pochodzą od autora tekstu. Tam, gdzie to możliwe, podaję polskie przekłady tekstów cytowanych przez Autora.

\*\* R. M. Rilke, *Sonetty do Orfeusza i inne wiersze*, wybór, przeł. A. Pomorski, Kraków 1994, s. 341. Korzystam z różnych polskich przekładów wierszy Rilkego zależnie od tego, które tłumaczenie pozwala łatwiej śledzić wywód Melberga. Źródła tłumaczeń są odnotowywane w odpowiednich przypisach.

jednoznacznie na korzyść dzieła. Ślad tej myśli odnaleźć można także w cytowanych wersach *Requiem*..., upostaciowany jako konflikt między życiem a pracą. Właśnie „praca” jest pojęciem bodaj najczęściej pojawiającym się we wspomnianych odczytach, sprzężonym z „rzeczą”. Tę „ciszę, spoczywającą wokół rzeczy” wraz z przypisywanym im spokojem i umiarem, właściwą im *Gelassenheit*, podkreśla Rilke w odczycie z 1907 r. jako znak szczególny arcyzmu Rodina<sup>1</sup>. Ów niemiecki termin zaczerpnął Rilke z pism klasycznych mistyków, jak Mistrz Eckhart i Anioł Ślązak; wskazują oni *Gelassenheit* jako drogę bożą. Rilke dokonał sekularyzacji pojęcia (być może przez asocjację z Kleistowskim studium o marionetkach) przez odniesienie go do przedmiotu w sztuce, który pod jego wpływem otoczony zostaje mistyczną aurą. Inne, równie często używane dla opisu sztuki Rodina określenie to „plastyczność”: stosując je, Rilke zdaje się podkreślać ruchliwe napięcie, którym Rodin obdarzał swoje rzeźby — i właśnie ruchliwość stanie się istotnym elementem poetyki Rilkego.

Rilke był zatem dobrze przygotowany do obcowania ze sztuką oraz dyskusowania jej problemów, gdy nastąpiło owo najważniejsze spotkanie z obrazem, za jakie uważam jego zetknięcie z płótnami Cézanne’a. Miało to miejsce w 1907 r., podczas Salonu Jesiennego, gdzie Cézanne miał swoją retrospektywę. Dojrzałość Rilkego wynikała też z podejmowanych przez niego wcześniej wysiłków, zmierzających do przekształcenia wczesnej liryki nastrojowej w „rzeczową” i niesubiektywną lirykę „rzeczy” i „obrazu”, co stanowiło program jego *nowych* wierszy, *Neue Gedichte*, z 1907 r. Niewykluczone, że odegrał tu też rolę przypadek: kontakty z Rodinem uległy rozluźnieniu i Rilkeemu potrzebny był chyba nowy mentor, oddziałujący zresztą wyłącznie za pośrednictwem swoich dzieł.

Rilke odwiedzał wystawę w Grand Palais codziennie i relacjonował szczegółowo swoje wrażenia w listach do Klary Rilke, wydanych po raz pierwszy pod tytułem *Listy o Cézannie* w 1952 r. „Po południu byłem znów — pisał 7 października — na Salonie Jesiennym [...]. Wiesz, że zwykle uważam ludzi zwiedzających wystawę za znacznie ciekawszych od płócien. Tak jest i na obecnym Salonie, z wyjątkiem sali Cézanne’a. Tam cała rzeczywistość znajduje się po jego stronie”<sup>2</sup>.

Co takiego cechuje Cézanne’a, że Rilke umieszcza go po stronie rzeczywistości; co czyni jego płótna rzeczywistymi, ba, rzeczywistymi nawet od otaczającej rzeczywistości? Rilke odpo-

<sup>1</sup> R.M. Rilke, *Rodin. Ein Vortrag. Die Briefe an Rodin*, Frankfurt 1955, s. 8 i n.

<sup>2</sup> R.M. Rilke, *Briefe über Cézanne*, Frankfurt 1983, s. 27.

wiada: kolor. Tak jakby malarze przed Cézanne'em nie zdawali sobie sprawy, że: „to z koloru powstaje malarstwo” (s. 27), a Rilke, stojąc przed obrazami, nabiera ochoty, by napisać monografię koloru niebieskiego, zwieńczoną jego spełnieniem właśnie u Cézanne'a. U niego bowiem kolor „całkowicie urzeczywistnia przedmiot, nic nie pozostaje” (s. 38). Najbardziej wyczerpujący z tego punktu widzenia opis przypadł obrazowi *Mme Cézanne w czerwonym fotelu*<sup>3</sup>: „Jeśliby powiedzieć, że to jest czerwony fotel (a jest to pierwszy i ostatni czerwony fotel w dziejach malarstwa), to i tak jest on czerwony wyłącznie dlatego, że związał w sobie przeżyty sumę barw, które umacniają i utwierdzają fotel jako czerwony” (s. 59). „Wszystko — jak pisze — staje się wzajemnym stosunkiem kolorów” (*Ihr Verkehr untereinander: das ist die ganze Malerei*) (ib.).

W efekcie tej magii barw „każde miejsce [na obrazie] zna wszystkie inne”, pisze Rilke i podkreśla: *Es ist, als wüßte jede Stelle von allen* (ib.). Gęstość kompozycji, urzeczywistniająca moc kolorów i wewnętrzne korespondencje tworzą „tam i z powrotem wzajemnych, wielopłaszczyznowych wpływów”, gdzie „wnętrze obrazu porusza się” (*das Bildinnere schwingt*) „wznosi się i opada w sobie, bez żadnego ustalonego miejsca” (*stehende Stelle*, s. 60). Sformułowania te są osobliwe nie tylko jako opis obrazu, ale pobrzmiwają też „ruchliwością” — ni mniej, ni więcej — poetyki. To w spotkaniu z obrazem Rilke zaczyna rozwijać tę poetykę, która osiągnie pełnię kształtu w praktyce poetyckiej piętnaście lat później, w *Elegiach duinejskich* i *Sonetach do Orfeusza*. Jednoczesne wznoszenie się i opadanie to ważny wątek dla figury nazwanej przez Rilkego Orfeuszem, np. w sonecie II:13, o którym będzie mowa w następnym rozdziale; *Elegie...* zaś, prawdziwa *summa* Rilkego, kończą się następującymi wersami:

Und wir, die an *steigendes* Glück  
denken, empfinden die Rührung,  
die uns beinah bestürzt,  
wenn ein Glückliches *fällt*.

A nas, co o szczęściu myślimy,  
że się *wznosi*, przejęłoby  
omal niepokojące wzruszenie,  
skoro to, co szczęśliwe, *pada*\*

<sup>3</sup> Obraz z roku 1877, obecnie w Museum of Fine Arts w Bostonie.

\* R.M. Rilke, *Sonetach do Orfeusza i inne wiersze*, s. 391. Kursywa Rilkego.

To, że impuls do powstania tej poetyki wyszedł od Cézanne'a, wydaje się oczywiste; można zaryzykować twierdzenie, że spotkanie z obrazem było przyczyną sformułowania tego, co już wkrótce miało stać się Rilke'ańskim wariantem lirycznego modernizmu.

Rilke uległ fascynacji tym portretem, także autoportretem i kilkoma martwymi naturami oraz serią obrazów z górą Sainte-Victoire, które porównywał z projektem Frenhofera (w nawiązaniu do opowiadania Balzaka o nieznanym dziele sztuki, które to opowiadanie, nawiasem mówiąc, fascynowało Cézanne'a): „Balzak przeczuł, że w malarstwie może nagle powstać coś tak ogromnego (*Übergroß*), na co nikt nie jest gotowy” (s. 33). We wszystkich wypadkach, szczególnie może w Cézanne'owskiej martwej naturze, jest to kwestia „urzeczowienia” (*Dingwerdung*, s. 30), które przenosi uwagę z tego, co obraz przedstawia, na własną rzeczywistość przedstawienia; spojrzenie na przedmiot (artysty i widza) zmienia się w spojrzenie przedmiotu. Rzeczywistość nie jest już czymś przedstawianym ani czymś, co dostarcza przedstawię; obraz stał się swą własną rzeczywistością. „Jak gdyby każde miejsce [na obrazie] znało wszystkie inne” — tej formuły użył Rilke, opisując portret Mme Cézanne, aby oddać przemianę reprezentacji w jej własną, prawdziwszą rzeczywistość. Rilke pozostał wierny tej analizie i pochodzącej z niej inspiracji, co wynika jasno z dużo późniejszego listu, w którym pisze o Cézanne jako „największym i najbardziej współczesnym” z malarzy; i o Cézanne'owskiej „heroicznej i beznadziejnej pracy” nad doprowadzeniem do „równouprawnienia wszystkich miejsc na obrazie przez zrównanie ze sobą wszystkich przedstawianych rzeczy co do ich istoty”<sup>4</sup>.

W *Listach o Cézannie* taka obiektywność i „zrównanie” są nazywane „marnością” i „biedą”. Rilke przytacza kilka anegdot, aby przekonać czytelnika, że Cézanne był kimś w rodzaju świętego szaleńca w rosyjskim typie i zaskakująco często porównuje go do psa. Powstanie pewnego wczesnego autoportretu przypisuje Rilke „trzęszemu, pełnemu zainteresowania współczuciu psa, który dostrzega siebie w lustrze i myśli: o, tam też jest pies” (s. 62). Innymi słowy, rzeczowość staje się zdepersonalizowana i niesubiektywna: gdy Cézanne nadaje rzeczom kolor, dokonuje się „urzeczowienie” — kosztem ludzkiej podmiotowości.

\*

<sup>4</sup> List do E. Taubmann z 18 maja 1917 r., por. także list z 8 sierpnia 1917 r. W liście do A. Schaer z 26 lutego 1924 r. Rilke napisał, że Cézanne to dla niego „najważniejszy wzór”, naśladowany „na każdym kroku”.

„W tym malarstwie zachodzi pewien zwrot, który rozpoznałem — pisze Rilke — ponieważ w mojej pracy doszedłem do niego, czy też przynajmniej znalazłem się w pobliżu” (s. 49). Rok później pisze w liście, że „Cézanne to nic innego tylko pierwsze, prymitywne i suche, zwycięstwo nad tym, do czego M.L. [Malte Laurids Briggel] jeszcze nawet nie dotarł”<sup>5</sup>. Zwycięstwo *zwrotu*: zachodzi wówczas, gdy Cézanne urzeczywistnia kolor i pozwala rzeczy być rzeczą<sup>6</sup>, tak że obraz staje się rzeczywistością. Co miałyby znaczyć, że *poeta* ma uczynić to, co — jak mu się zdaje — uczynił malarz? W jaki sposób poeta może uczynić swój wiersz rzeczywistością?

Przyjmuję założenie, że Rilke istotnie powziął taki projekt poetycki i poświęcam niniejszy rozdział rozważaniom na ten temat, próbując opisać Rilkeński wariant poetyckiego modernizmu jako rezultat spotkania poety z obrazem. Wzrok jest być może źródłem najbardziej złożonej inspiracji dla Rilkeńskiego modernizmu, którego nieomylnym znakiem rozpoznawczym jest przekroczenie ascetycznej negatywności, naznaczającej wielu z jego poprzedników oraz współczesnych, zwłaszcza Mallarmégo. W kolejnym rozdziale spróbuję posunąć się nieco bliżej w stronę afirmatywnej poetyki Rilkego, szczególnie uderzającej w jego późnych wierszach, w kategoriach *przestrzeni i rytmu*.

W samym środku *Elegii siódmej*, powstałej piętnaście lat po spotkaniu z Cézanne’em, znajdujemy coś w rodzaju podsumowania poglądów Rilkego na malarską i poetycką reprezentację:

Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. Unser Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer geringer schwindet das Außen. Wo einmal ein dauerndes Haus war, schlägt sich erdachtes Gebild vor, quer, zu Erdenklichem völlig gehörig, als ständ es noch ganz im Gehirne.

Nigdzie, kochana, nie ma świata, prócz wewnątrz. Nasze życie umiera w przemianie. I wiecznie malejąc, ginie świat zjawisk. Gdzie niegdyś stał dom pełen trwania, kładzie się w poprzek kształt wymyślony, do wyobraźni należący bez reszty, jakby cały był jeszcze w umyśle\*.

<sup>5</sup> List do Klary Rilke z 8 września 1908 r.

<sup>6</sup> Zapożyczam wyrażenie od Martina Heideggera, który w *Źródle dzieła sztuki* wyjaśnia, w jaki sposób dzieło sztuki pozwala „rzeczy polegać na samej sobie”, na „bycie rzeczy rzeczą” (polski przekład: M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera, w: *Drogi lasu*, Warszawa 1997, s. 18). Przykładem dla Heideggera jest van Gogh, a on sam pisze prawie trzydzieści lat później niż Rilke, jednak z zaskakującą zgodnością poglądów w sprawie „rzeczy”.

\* R.M. Rilke, *Poezje*, wstęp, przekład i posłowie M. Jastrun, Kraków 1987, s. 221.

Wydaje się, że w tym miejscu poeta staje po stronie wewnętrznego świata, czy też „przed-świata”, jako bardziej rzeczywistego. Droga ku niemu nazwana zostaje „przemianą”. Przemiana dokonująca się w przedstawieniu malarskim czy poetyckim sięga w głąb rzeczy, „w poprzek” (przeciwko zewnętrznemu światu), ku wewnętrznemu, ku zmyślonemu czy „wyobrażonemu” światu, w którym rzeczy istnieją „całe”. Jeśli dopatrzmy się w tym późnej reakcji na wychodzącą od Cézanne’a inspirację wiodącą ku „urzeczwieniu” i „rzeczowości”, reakcja ta będzie polegała na *zwrocie ku wnętrzu*, gdzie — jak można sądzić — rzeczy i rzeczywistość urzeczywistniają się w tym, co „wyobrażone”. Rilke opisuje zresztą, w listach i w wierszach, swój *zwrot ku wnętrzu* na wiele sposobów (niektóre z nich analizuję w następnym rozdziale), aż stanie się on czymś w rodzaju formuły, dotyczącej jego postawy życiowej i poetyki.

W stosunku do sztuki malarskiej i Cézanne’owskiej inspiracji ma owa Rilkeńska formuła pewien paradoksalny rys, który zasługuje na dyskusję, gdyż może zostać uogólniony w taki sposób, że dotyczyłby relacji między malarskim i poetyckim modernizmem. Paradoks ów polega na tym, że entuzjazm Rilkego dla Cézanne’owskiego „urzeczwienia” i „rzeczowości” zdaje się przynosić owoce w postaci poetyckiej abstrakcji. Trudno w każdym razie zrozumieć „przemianę”, o której mowa jest w cytowanej wyżej *Elegii siódmej*, inaczej niż proces abstrakcjonizacji, a paradoks polega na tym, że abstrakcyjne rezultaty opisywane są jako konkretniejsze od konkretnego punktu wyjścia. Innymi słowy: Rilkeński „zwrot ku wnętrzu” polega na „*przemianie* widzialnego w to, co niewidzialne”<sup>7</sup> — i w niewidzialnym pojmuję się rzeczy jako widoczne lepiej niż w tym, co widzialne. Poetycką intencją Rilkego w elegiach i sonetach jest sławienie tego, co istniejące i obecne — i musi on zwrócić się „ku wnętrzu”, ku „niewidzialnemu”, aby istniejące uczynić istniejącym, a obecne obecnym!

Wydaje mi się, że tego rodzaju sformułowania nie tylko współbrzmia z Rilkeńską poetyką i problematyką, ale też w istocie zbliżają się do ogólniejszego zagadnienia relacji słów i obrazów do rzeczywistości, której owe dotyczą i którą (w pewnym sensie) przedstawiają. Prosty związek między reprezentacją a rzeczywistością, jak wiadomo, nie istnieje i zapewne nigdy nie istniał; w każdym razie w czasach Rilkego nastąpiło intensyw-

<sup>7</sup> Posługuję się formułą zaczerpniętą z drugiego listu Rilkego do Hulewicza (z 13 listopada 1925 r.). [Przekład polski cytowanego listu w: R.M. Rilke, *Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*, przeł., komentarze T. Ososiński, Warszawa 2010, s. 172].

ne podjęcie problemu referencji, na gruncie filozofii (np. Nietzsche), językoznawstwa (Saussure), także estetyki. Struktury słownej referencji i obrazowej reprezentacji nie są też jednakowe. Jest to prawdopodobnie truizm, z którego jednak wynikają pewne konsekwencje, dające się wyczytać z odmiennych dróg modernistycznej literatury i malarstwa.

Rilke nie był przecież jedynym, który uległ wpływowi Cézanne'a!<sup>8</sup> Historyk sztuki podpowiada, że retrospektywa z 1907 r. była istotną podniętą dla modernistycznego przełamania reprezentacji, zwanego kubizmem. Odwiedził ją nie tylko Rilke, ale też Braque i Picasso; inni moderniści, na swój sposób zainspirowani dziełem Cézanne'a, to Matisse i Magritte. Znaczenie Cézanne'a dla malarskiego modernizmu zwięźle podsumował Gottfried Boehm:

Do przełomowych założeń nowoczesnego rozumienia obrazu należy odkrycie (czy też: ponowne odkrycie) inwersji figury i tła (*Grund*). Tego rodzaju struktura może być zrealizowana jako optyczny trick, zyskuje wszelako swoje właściwe znaczenie wówczas, gdy zamiast tematem staje się medium. [...] Można przykładowo wykazać, że malarstwo Cézanne'a opiera się na optycznej wieloznaczności planów obrazowych, tzn. na *inwersyjnym przepływaniu*. Tym samym Cézanne demontuje jednoznaczność perspektywicznej przestrzeni obrazowej i udaje mu się uchwycić widzialny świat jako otwarty proces [...]. Wizualna wieloznaczność przydaje obrazowi podwyższonej czasowości, a to, co przedstawione (np. naturę) obdarza nową potencjalnością, nieporównywalnymi z niczym żywością i siłą<sup>9</sup>.

Zestawiając to oddziaływanie z wpływem, jaki Cézanne wywarł na Rilkego, od razu orientujemy się, że Rilke swą apo-

<sup>8</sup> O kilku późnych literackich echach twórczości Cézanne'a można przeczytać m.in. w książkach: Pera Højholtsa *Cézannes metode* (1967) i Petera Handke *Die Lebre der Sainte-Victoire* (1980). Echo filozoficzne słyhać m.in. w Maurice'a Merleau-Ponty'ego *Sens et Non-Sens* (1948) i u Martina Heideggera, który przy okazji bytności w Aix (1958) miał wyrazić pogląd: „Droga Cézanne'a od początku do końca odpowiada moim myślom” (por. R. Safransky, *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit*, München 1994, s. 465). Heidegger napisał też w roku 1970 niewielki wiersz, zatytułowany *Cézanne*. Środkowe wersy mogą z powodzeniem zostać odniesione do Rilkego i brzmią: „Im Spätwerk des Malers ist die Zwiefalt/ von Anwesendem und Anwesenheit einfältig/ geworden, «realisiert» und verwunden zugleich,/ verwandelt in eine geheimnisvolle Identität”. („W późnym dziele malarza dwoistość obecnego i obecności staje się jednym, jednak «urzeczywistniona» i przewyciężona, przemieniona w tajemniczą identyczność”, *Gesamtausgabe* 1983, t. 13, s. 223).

<sup>9</sup> G. Boehm, *Visuelle Paradoxie. Über Widerspruch und Vieldeutlichkeit in der Geschichte der modernen Malerei*, EST XI, Oslo 1995, s. 45.

strofę do „urzeczowienia” wyprowadził raczej z *koloru* niż z formy i że w tym sensie pozostał wierny Cézanne’owskiej zdolności użycia koloru jako elementu formalnego. W ten sposób Rilke znalazł się w pobliżu modernistycznego rozumienia formy i kiedy pisze, że „każde miejsce [na portrecie Mme Cézanne] zna wszystkie inne”, wydaje się kroczyć śladem perspektywicznej *inwersji*, o której pisze Boehm. A Boehmowskie „inwersyjne przepływanie” nie jest wcale odległe od Rilkeńskiego wrażenia, że „wnętrze obrazu porusza się”, skutkującego tym, że obraz nie ma żadnego „stałego miejsca”. Znaczący to również, że dostrzegane przez Boehma „otwarty proces” i „podwyższona czasowość” dadzą się zastosować jako charakterystyczne cechy praktyki poetyckiej Rilkego, rozwijającej się po elegie i sonety.

Nie zamierzam oczywiście obwoływać Rilkego poetą kubistycznym; jego modernizm bez wątpienia wygląda inaczej, a jego *zwrot ku wnętrzu* nie jest zwrotem ku czystej barwie ani ku czystej formie. W tym kontekście uderzający jest fakt, że Rilke zareagował niezwykle negatywnie na kubizm, który można wywodzić z tej samej, Cézanne’owskiej inspiracji. Rilke nie potrafił zmusić się do zaakceptowania współczesnej sobie sztuki i dopiero w dziesięć lat po spotkaniu z Cézanne’em przyswoił sobie Picassa — jednak Picassa wczesnego i w pewnym sensie figuratywnego, mianowicie autora obrazu *Rodzina cyrkowców*, którego ślady można odnaleźć w *Elegii piątej*. To właśnie pojęcie *figury* stanowi o różnicy: podczas gdy sztuka po Cézannie rozwijała się, jak wiadomo, w kierunku przeciwnym figuratywności, to Rilkeński zwrot ku wnętrzu jest hołdem złożonym figurze — „Naprawdę żyjemy w figurach”\*, woła poeta w jednym z *Sonetów do Orfeusza* (I:12) i zdaje się wskazywać w równej mierze na życie prawdziwe, jak i poetyckie. „Figura” znaczy rzecz jasna co innego dla poety i dla malarza, a o tym, że poetyckie figury Rilkego *nie mogą* spotkać się z przedstawieniem malarskim, można wnioskować (jeśli dotąd nie jest to jeszcze oczywiste) z kategorycznej odmowy, jakiej poeta udzielił wydawnictwu proponującemu zilustrowanie edycji jego wierszy<sup>10</sup>.

Być może jesteśmy w stanie dookreślić tę różnicę za pomocą Boehmowskiej dystynkcji między „tematem” i „medium”,

<sup>10</sup> Por. list Rilkego do E. Asmussen z 3 września 1924 r.

\* Tak najdosłowniej można by oddać sens niemieckiego „Wir leben wahrhaft in Figuren”. Przekład Mieczysława Jastruna brzmi: „figury wyznaczają nam miary” (R.M. Rilke, *Poezje*, s. 257); w przekładzie Adama Pomorskiego czytamy w tym miejscu: „w konstelacjach całe nasze życie” (R.M. Rilke, *Sonet do Orfeusza i inne wiersze*, s. 408).



w odniesieniu do figury i tła: dla Boehma granica modernizmu zostaje przekroczona wówczas, gdy inwersja perspektywiczna nie jest już wyłącznie motywem czy tematem, ale staje się materialem i naczelnym zagadnieniem obrazu, jego „medium”. Najwyraźniej silny wpływ, jaki Cézanne wywarł na Rilkego, polegał na tym, że (mówiąc słowami Boehma) „inwersyjne przepływanie” stało się własnością medium, przez Rilkego określoną jako „kolor”, i że właśnie ono umożliwiło „rzeczom” Cézanne’a bycie „rzeczami”, a jego obrazowi — kawałkiem rzeczywistości. Medium Rilkego był tymczasem nie kolor, lecz język. Kolor zaś nie istnieje jako medium języka. Możemy za pomocą języka odnosić się do kolorów i opisywać je, ale nie możemy uczynić języka kolorowym. Niemal to samo da się powiedzieć o „figurze”: Rilke może utrzymywać, że „naprawdę żyjemy w figurach”, co jeszcze nie sprawia, że jego wiersz stanie się tym samym z konieczności figuratywny. Może (jak widzieliśmy w *Elegii siódmej*) odróżnić „dom pełen trwania” i „wymyślony”, a ten drugi nie stanie się automatycznie bardziej rzeczywisty niż ten pierwszy. Krótko mówiąc, poeta nie może wziąć w nawias referencyjnych własności języka i jego potencjału tematycznego, chyba że uczyni to kosztem zrozumiałości albo za cenę przejścia w dziedzinę tak zwanej poezji konkretnej, czego zresztą próbowali również współcześni Rilkego — na przykład Appollinaire, tworząc kaligramy.

Rilkeńska wersja modernizmu była jednak odmienna. Celem, który odtąd wydawał się mu przyświecać, nie było odejście od plastyczności i figuratywności (nawet jeśli impuls idący od Cézanne’a pchnął niektórych artystów w tym kierunku), lecz przeciwnie — zachowanie, czy wręcz wynalezienie figury plastycznej. Czy raczej: przeniesienie figury „do wewnątrz”, czyli w sferę niewidzialnego, gdzie zmuszeni jesteśmy nauczyć się *widzieć* niewidzialne albo widzieć figury jako niewidzialne — a może *słyszeć* figury. Wzrok Cézanne’a — który Rilke porównał do wzroku psa widzącego innego psa — musi zostać zastąpiony nieznanym zwierzęciem, szukającym rzeczy w wyimaginowanym „wnętrzu”, przez uruchomienie „inwersyjnego przepływania” w medium języka. Sam wzrok nie wystarczy: trzeba poddać go namysłowi, odwrócić, otwierając wewnętrzną przestrzeń, w której panuje właściwy plastycy ruch. A właśnie ruch może, za pośrednictwem języka (zwłaszcza zaś języka poetyckiego), ulec przekształceniu z tematu w medium: dzieje się tak dzięki rytmowi. To rytm, tematyzowany jako oddech, staje się Rilkeńskim „kolorem”: medium, w którym można figuratywnie wyrazić przestrzeń wewnętrzną.

Wpływ Cézanne'a na Rilkego był równie silny jak jego znaczenie dla malarskiej abstrakcji i „urzeczowienia”, ale konsekwencje w obu przypadkach (co nie zaskakuje) były odmienne. Modernistyczny zwrot Rilkego nie prowadził w stronę niefiguracywności, lecz ku potwierdzeniu figury, ku jej apoteozie. Jest to jednak zrytmizowana i odwrócona figura — w najlepszym razie — „wzrastającej czasowości” i „nowej potencjalności” (by znów posłużyć się terminami, którymi Boehm charakteryzuje Cézanne'a). Gdy dotąd mówiłem o „inwersyjnym przepływananiu”, wynikającym ze zwrotów Rilkego, określałem je jako „abstrakcyjne”; teraz wolno mi może pozwolić sobie na określenia w rodzaju „unosząca się przestrzeń” lub „rytmiczna figuracja” — aby za ich pomocą zbliżyć się nieco do Rilkeńskiej wersji poetyckiego modernizmu.

Przypomnijmy sobie cytowane wyżej wersy z *Elegii siódmej*, w których poeta utrzymuje, że „nigdzie” nie ma świata, jak tylko „wewnątrz” i że „nasze życie umiera w przemianie”. Myśl zostaje ukonkretniona, przyjmuje postać rzeczy — „domu pełnego trwania” — który zmienia się w „kształt wymyślony” i tym samym, jak rzecz, istnieje „cały”. W tych programowych wersach nie słychać nawet słabego echa nawoływania do destrukcji rzeczy; poeta chciałby raczej zachować je w wyobrażeniu. Rilke pragnie zachowującej przemiany albo stapijącego w jedno *Verwindung* (by użyć Heideggerowskiego określenia z wiersza o Cézannie) obecnych rzeczy z samą ich obecnością. Inwersja Rilkego (raz jeszcze termin Boehma) nigdy nie opuszcza całkiem domeny tematu, podobnie jak jego słowa nie porzucają całkowicie referencji, nawet jeśli zdaje się on dążyć do języka uwolnionego z ograniczeń referencji, języka, którego znaczenia budowane będą przez dźwięk i rytm. W jednym z listów mógł więc napisać, że wiersz *przemienia* powszednie słowa w taki sposób, że „żadne słowo w wierszu [...] nie jest jednakowe z tak samo brzmiącym słowem używanym na co dzień, w rozmowie”, że wiersz odmienia „naturę” języka i czyni go „nieużytecznym dla codziennych stosunków”<sup>11</sup>. A jeden z *Sonetów do Orfeusza* (II:20) kończy się strofą o niemym „języku ryb”, który kiedyś — co jest wypowiedziane w tonie poetyckiego życzenia — stanie się „miejscem” języka<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Por. list do M. Sizzo z 17 marca 1922 r. przedrukowany w: R.M. Rilke, *Über Dichtung und Kunst*, Frankfurt 1974, s. 103.

<sup>12</sup> Wyrażenie to zainspirowało Richarda Exnera do napisania wnikliwego studium o językowych dążeniach Rilkego (*Sprache der Fische*, w: *Rilke heute II*, Frankfurt 1976). Natomiast Paul de Man krytycznie zanalizował Rilkeński projekt poetycki i językowy (polski przekład: *Tropy (Rilke)*, w: P. de Man,

Rilke przed Cézanne'em: to poeta przed obrazem. Stawką w grze staje się spojrzenie: spojrzenie poety zwrócone na obraz i sam obraz jako konkretyzacja spojrzenia. Gdy obraz osiąga samodzielną rzecz, wymyka się spod władzy wzroku, i dlatego wydaje się o wiele bardziej pociągający. Poeta przed obrazem to oczywiście sytuacja klasyczna, choć odświeżana co jakiś czas przez niezliczonych poetów, którzy zdecydowali się opisać to, co przedstawia obraz. Zamyśl Rilkego jest inny niż klasyczny, chce on mianowicie przyswoić sobie coś z materialności obrazu. A jedna z własności materiału obrazowego imponuje mu szczególnie, mianowicie cisza. Obraz nie odpowiada na pytania, nie mówi (jak ryby), dokładnie tak, jak wiersz pozbawiony jest kolorów<sup>13</sup>.

Proust stawia swojego fikcyjnego pisarza Bergotte'a przed *Widokiem Delft* Vermeera w słynnym fragmencie *A la recherche*, w czasie zbliżonym i porównywalnym z Rilkeńskim oglądaniem Cézanne'a. Bergotte skupia swój ogląd nie na zagadkowej treści obrazu, lecz na jego kolorach — widzi „drobne postacie ludzkie malowane na niebiesko i to, że piasek był różowy, i wreszcie szacowną materię kawałka żółtej ściany”\* (*la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune*). Bergotte — nim padnie martwy — wyciąga wniosek z oglądania owej *matière*, że „tak właśnie” powinien był pisać: powinien był „pociągnąć kilka razy farbą”\*\* (*plusieurs couches de couleur*)<sup>14</sup>. Mamy prawo zadać sobie to samo pytanie, które chyba zadali sobie Rilke i Bergotte, mianowicie czego można nauczyć się od obrazu: co miałyby to znaczyć — nakładać warstwy farby *na tekst*? Możliwa do przyjęcia odpowiedź akcentuje właśnie *la matière*. Pod koniec swej wielkiej powieści

---

*Alegorie czytania*, przeł. A. Przybysławski, Kraków 2004, s. 33–73), akcentując jego wysiłek zmierzający do uwolnienia się od referencji. De Man dodaje jednak: „Idei języka całkowicie uwolnionego od referencjalnych ograniczeń nie da się właściwie pojąć” (s. 65).

<sup>13</sup> Kiedy Kant dokonywał opisu sztuk (*Kritik der Urteilskraft*, § 59), umieścił sztukę słowa przed sztuką obrazu właśnie z powodu zrozumiałości i pojęciowości właściwych językowi. Gdy później romantycy docenili muzykę, a modernisci malarstwo konkretne, skala uległa odwróceniu: wartości estetyczne przypisywano głównie czystym dźwiękom, a następnie ciszy i materialności.

<sup>14</sup> M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. 3, Paris 1988, s. 692. Paralelelę względem Proustowskiego Bergotte'a zaakcentował Jacques Le Rider w *Rilke et Cézanne: la poésie à l'école de la couleur* („Blätter der Rilke-Gesellschaft” 1992, nr 19, Sigmaringen 1993). W tym kontekście warto zauważyć, że Rilke ceni u Cézanne'a sposób wykorzystania koloru niebieskiego, co jest zbliżone z podnoszoną często cechą malarstwa Vermeera — choć akurat nie w przypadku *Widoku Delft*, który to obraz w zamian zawiera sporą dozę „inwersyjnego przepływanania”, wynikającego z przesunięcia perspektywy ku środkowi.

\* M. Proust, *Uwięziona*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1974, s. 199.

\*\* Ibidem, s. 200.

Proust rzucił kilka dopracowanych metafor, aby określić, w jaki sposób *on sam* powinien był pisać, a wszystkie z nich kierują się ku materii tekstu: katedra, połatana sukienka, *boeuf mode*. Rilke odnalazł materialność, gdy wzrok odwrócił się od wyuczonej rzeczywistości ku rytmice i figuracji przestrzeni wewnętrznej. Drogę w tę stronę opisał słowami w rodzaju „rzeczowość”, „obojętność”, „mierność” — wszystkie z nich zmierzają ku depersonalizacji, faworyzują obiekty i przedmioty. W *Nowych poezjach*, powstałych przed spotkaniem z Cézanne’em, rzeczom pozwala się być rzeczami. Rilke pozostał wierny takiej rzeczowości, a jej kulminacja — jak interpretuję jego twórczość — przypada na późne wiersze francuskie, szczególnie *Les Quatrains valaisans* (którym z tego powodu poświęcam osobny rozdział). Rzec jednak można, że już w *Elegiach duinejskich* i *Sonetach do Orfeusza* z 1922 r. otwiera się wewnętrzna przestrzeń, a temat rzeczowości staje się także medium wiersza.

\*

Chcę ukazać rozwój Rilkego w kierunku rzeczowości — spojrzenia zwróconego ku wnętrzu, przepływającej przestrzeni — w dwóch wierszach, zaczynając od omówienia słynnego *Archaischer Torso Apollos*. Można ten wiersz doskonale odczytać jako alegorię spotkania poety z obrazem, opisanego w tym samym mniej więcej czasie, w którym miało miejsce spotkanie Rilkego i Cézanne’a.

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,  
 darin die Augenäpfel reiften. Aber  
 sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,  
 in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug  
 der Brust dich blenden, und im leisen Drehen  
 der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen  
 zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz  
 unter der Schultern durchsichtigem Sturz  
 und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern  
 aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,  
 die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.

Myśmy nie znali jego głowy niesłychanej,  
gdzie dojrzewały gałki oczu. Ale  
tors jego jak kandelabr błyszczący dalej,  
w którym wzrok jego, tylko zatrzymany,

trwa i lśni. Gdyżby cię inaczej nie olśniła  
wypukłość piersi i w cichym obrocie  
łędźwi nie mógłby otrzeć się w przelocie  
uśmiech o środek, gdzie jest płodna siła.

Inaczej stałby krótki, odkształcony  
ten kamień z jawnie odłamanymi ramionami  
i nie mógłby się skórą drapieżnika mienić

i z wszystkich krańców nie wybuchałby od razu  
jak gwiazda: bowiem każde miejsce tego głazu  
widzi cię. Musisz twoje życie zmienić\*.

Wiersz jest doskonałym otwarciem drugiej części *Nowych poezji* z 1908 r. (Abstrahuję w tym miejscu od jego dialogicznego stosunku do wiersza *Früher Apollo*, otwierającego pierwszą część). Zbiór dedykowany jest „mon grand Ami August Rodin”, co tworzy stosowną ramę dla lektury wiersza jako opisującego spotkanie poety z obrazem. Nakreśloną sytuację można uznać za realizację pewnego toposu estetycznego: „my” stoimy, przypatrując się obrazowi czy dziełu sztuki — najbardziej typowa pozycja czerpania przyjemności ze sztuki, jak w muzeum. Tymczasem okazuje się, że przedstawienie ma niejako własne życie (rzecz staje się rzeczą) i zaczyna samo obserwować nas. Dzieło zajmuje miejsce podmiotu (jak gdyby Rilke chciał zilustrować dużo późniejszą tezę Gadamera, że „«podmiotem» doświadczenia sztuki [...] nie jest subiektywność tego, kto jej doświadcza, lecz samo dzieło sztuki”<sup>15</sup>).

Wzrok ulega odwróceniu. Zmienia kierunek. „My” staje się „ty” — dzieje się to już w drugiej zwrotce jako efekt widzącego spojrzenia torsu — a o konsekwencjach dowiadujemy się z lakonicznego zakończenia ostatniej strofy. Gdy „ty” słyszy nakaz „zmień swoje życie”, można to (w naszym kontekście) odczytać jako drastycznie skróconą wersję wrażenia, jakie według Prousta uderzyło Bergotte’a przed obrazem Vermeera. Ta świadomość kosztowała Bergotte’a życie — symboliczne ukazanie niewystarczalności języka przed obrazem.

<sup>15</sup> H.G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 122.

\* R.M. Rilke, *Poezje*, s. 125.

Przejsie od „my” do „ty” — ze wszystkimi tego estetycznymi i egzystencjalnymi implikacjami — jest więc zapośredniczone przez spojrzenie w procesie, który śmiało można nazwać inwersją. *Inwersyjne przepływanie* wprowadzone zostaje w taki sposób, że obserwator wiersza nie wie już, czy sam obserwuje, czy też jest obserwowany. Inwersję podkreśla przemiana o charakterze temporalnym: wiersz wędruje od „my” i imperfektum w pierwszym wersie do czasu teraźniejszego w drugiej linijce, aż do końcowego wersu i wyrażonego w czasie przyszłym apelu, poprzez ciąg zbudowany z form trybu łączącego. Opis torsu, wprowadzony w drugiej strofie i mający swoją kulminację na styku trzeciej i czwartej, jest zawiły, pełen form koniunktywnych i aliteracji (czy też instrumentacji). Rilke próbuje przy użyciu środków gramatycznych i syntaktycznych oddać przemiany wiersza: próbuje przekuć temat wiersza w jego medium i udowodnić, że nie tylko obraz, ale także wiersz jest w stanie przekroczyć reprezentację i stać się rzeczą. Rilke wprawdzie utrzymuje jeszcze ów pierwiosnek modernizmu w surowych ramach sonetu; gdy czternaście lat później pisać będzie znacznie swobodniejsze formalnie *Sonet do Orfeusza*, jego zainteresowanie przeniesie się ze wzroku na oddech, a medium wiersza będzie raczej jego rytm niż gramatyka.

Niemniej nie brakuje i tutaj zaczątków rozluźnienia sonetu, możliwości szerszego oddechu: wskazuje na to zawiły splot rymów w tercynach: aab / cbc [niewidoczny w polskim przekładzie — przyp. tłum.]. Organizacja rymów sugeruje rozwinięcie z pierwszej do drugiej tercyny, co pozwala uważać inicjalną parę rymujących się wersów za centralny segment wiersza. Fragment ten uwidocznia wymowną pustkę: miejsce pęknięcia między tetrastychami a tercynami, będące jednocześnie pustym miejscem na *die Zeugung*, „poczęcie”, czy „płodną siłę”: płęć. Tak zainicjowana zostaje swoista dialektyka, w której początkowe tetrastychy sonetu zwracają się ku tercynom, wskazując na „płęć” jako centrum polemiki. Dialektyczna czy dialogiczna organizacja to oczywiście nic nowego w tradycji sonetu; Rilke wszakże rozciąga tę dialektykę, pozwalając rymującym się centralnym wersom otworzyć długie, ekspansywne zdanie, które kończy się dopiero w ostatniej linijce intensywnym *die dich nicht siebt*. A także — dyskretnie wiążąc tetrastychy z tercynami przez powtórzenie w drugiej i trzeciej strofie kluczowego słowa *sonst* [„inaczej” — przyp. tłum.]. Nerwową ruchliwość wiersza potęgują również nieoczekiwane przemieszczenia rytmiczne w drugiej i trzeciej linijce pierwszej tercyny, gdzie regularnie wznoszące się jamby wyparte zostają przez opadające daktyle (*unter der, flimmerte*).

Wydaje się, że Rilke próbuje przełamać ustaloną formę sonetu — mniej więcej tak, jak tors wyslizguje się statyczności rzeźby. Elementy harmonizujące i rozsadzające zderzają się ze sobą, jak we wspomniałym końcowym wersie, inicjowanym przez cztery rymujące się asonansowo wyrazy. Rym prowadzić może w dwie zupełnie różne strony — i tak dzieje się w tym przypadku: ku odróżnieniu i ku upodobnieniu. Znamienne, że harmonizujące *die... siebt* opasuje agresywnie odróżniające *dich nicht*.

Z *Listów o Cézannie* pamiętamy uwagę Rilkego, iż wewnątrz — falowanie obrazu sprawia, że nic nie ma „ustalonego miejsca”, lecz każde „miejsce” obrazu „zna wszystkie inne”. Ruchliwości obrazu odpowiada uporczywy wysiłek wiersza, by opisać plastyczność torsu („obrót”, „przelot” etc.). To, że każde „miejsce” na obrazie „zna wszystkie inne”, jest ostatecznym wyłamaniem się obrazu z wymogów reprezentacji i kluczem jego „urzeczwienia”. Analogiczne sformułowanie pojawia się w ostatniej strofie wiersza, gdzie czytamy, że tors przekracza swe „krańce” po to, aby każde jego „miejsce” było spojrzeniem. To, co w liście o Cézannie wyrażone zostało jako apoteoza koloru, tutaj stało się spojrzeniem: tors staje się rzeczywisty jako spojrzenie. W efekcie „ty”, które na początku wiersza wchodziło w skład widzącego „my”, teraz samo jest widziane. Rezultatem jest — przemiana życia. (Gdy Proust stawiał Bergotte’a wobec podobnego doświadczenia, oznaczało to porażkę języka i koniec życia). Wiersz jako całość jest emblematem modernistycznych uproszczeń autonomicznego obrazu, a wieńczący go apel to zwięzłe przykazanie głoszone w imię jego imperatywu estetycznego. Jednak ani Proustowski Bergotte nie dowiedział się, co miałoby dla pisarza oznaczać „pociągnąć kilka razy farbą”, ani Rilke’ańskie „ty” nie odpowie, *jak* właściwie życie może i powinno odmienić się pod nawołującym spojrzeniem torsu.

\*

Dla porównania proponuję lekturę wersów, które pojmuję jako zaczątek „rybiego języka” — języka poza językiem — i przystanek w drodze do poezji spojrzenia zwróconego ku wnętrzu. Oto jeden z *Wierszy do nocy* (napisany w 1913 r.).

Überfliessende Himmel verschwendeter Sterne  
prachten über der Kümmernis. Statt in die Kissen,  
weine hinauf. Hier, an dem weinenden schon,  
an dem endenden Antlitz,  
um sich greifend, beginnt der hin-

reißende Weltraum. Wer unterbricht,  
wenn du dort hin drängst,  
die Strömung? Keiner. Es sei denn,  
daß du plötzlich ringst mit der gewaltigen Richtung  
jener Gestirne nach dir. Atme.  
Atme das Dunkel der Erde und wieder  
aufschau! Wieder. Leicht und gesichtslos  
lehnt sich von oben Tiefe dir an. Das gelöste  
nachenthaltne Gesicht giebt dem deinigen Raum.

Przelewające się niebo rozrzutnych gwiazd  
pyszni się ponad zgryzotą. Zamiast w poduszkę,  
wyplącz się w niebo. Tutaj, u splekanej już,  
u kończącej się twarzy,  
która rozlewa się wkoło, zaczyna się rwący  
porywający wszechświat. Kto go zatrzyma,  
skoro go tam napędzasz,  
ten potok? Nikt. Chyba że ty  
nagle zмагаć się poczniesz z gwałtownym pędem  
owych galaktyk ku tobie. Odetchnij.  
Odetchnij ciemnością ziemi i znów  
oczy w górę! Znów. Lekko, na osłep  
z góry otchłai przylega do ciebie. W zawieszynie  
nocy wejrzenie oddaje twojej przestrzeni\*.

## Spojrzenie zwrócone ku wnętrzu

Podobnie jak w wierszu do torsu Apollina występuje tu pewne Ty, nakłaniane do tego, by odmienić swe życie. Na początek czytamy wezwanie, by „wypląkać się w niebo” zamiast „w poduszkę” (w. 2–3), zachętę do oddychania „ciemnością ziemi” i ponownego spojrzenia w górę (w. 11–12). W obu przypadkach Ty (a my razem z nim) zostaje zaproszone do przestrzeni, którą dość trudno zidentyfikować. Najbardziej konkretna „poduszka” (w oryginale: poduszki), miejsce jakże ludzkiego płaczu, zostaje przesunięta ku górze, w kierunku „nieba” i „wszechświata”. Choć może powinno się raczej napisać, że wzrok przywołany jest *ku wnętrzu*: ku przestrzeni wyobrażonej. „Wszechświat” zostaje przecież umieszczony *wewnątrz* płaczącego: moż-

\* R.M. Rilke, *Sonetny do Orfeusza i inne wiersze*, s. 491. Cytowany przekład Adama Pomorskiego odbiega miejscami od wskazywanych przez Melberga sensów oryginału, dlatego w dalszej części tekstu nie zawsze dokładnie cytuję polskie tłumaczenie, lecz odwołuję się do wersji niemieckiej.



na w ten sposób zrozumieć wersy, w których mowa jest o tym, że „wszechświat” zaczyna się „u kończącej się twarzy” (w. 4–6). Także kolejne linijki, w których Ty samotnie opanowuje „potok” i „pęd” galaktyk. Wiersz składa się właściwie z serii określeń kierunków, które nie wskazują na nic wyraźnego czy rozpoznawalnego w kategoriach geograficznych: płacz „w górę” [„weine hinauf” — przyp. tłum.], rozlewaj się „wkoło”, napędzaj „tam”, zmagaj się „ku tobie”, spójrz „znów w górę” i patrz, jak otchłań „z góry” przylega „do ciebie”. To, co w górze i to, co na zewnątrz zmienia się w to, co wewnątrz.

Określenia kierunków służą zazwyczaj opisaniu jakiegoś „tutaj” w odróżnieniu od „tam” i w ten sposób ustaleniu jakiejś stabilnej topografii. Wiersz tymczasem wskazuje wszędzie i nigdzie, w przeciwstawnych kierunkach: ustanawia *inwersyjne falowanie*, po części przez (próbę) odwrócenia spojrzenia — spojrzenia Twojego (i naszego) — ku wnętrzu, po części przez zasianie fundamentalnej niepewności co do wszelkich kierunków i granic, także granic wokół ja oraz granic między ja i ty, i my; „wszechświat” zaczyna się przecież już w „twarzy”, aby stamtąd „rozlać się wkoło”. W wierszu pojawiają się zwroty sprzeczne — oksymorony — aby wywołały falowanie i rozchwiały granice. Ty (oraz my) zachęcane jest, by „odetchnąć”: czasownik jednak pozostawia miejsce na dopełnienie i odnosi się do czegoś, czym odetchnąć się właściwie nie da, mianowicie do „ciemności ziemi” (w. 11). „Otchłań” zaś „przylega” do ciebie: „z góry” (w. 13). W momencie, w którym Ty (i my) rozumie, czy też — godzi się i przyjmuje, wdychaną ciemność i pochylającą się otchłań w górze, znajduje się w przestrzeni wewnętrznej. *Aufschbau!* — Oczy w górę! — słyszymy (w. 12). Wzniesienie spojrzenia z poduszki własnego ja ku otchłani w górze wprawia świat w falujący ruch, tak że jednocześnie unosi się on i opada — co przypomina słowa, w których Rilke pisał o Cézannie. Wyobrażona przestrzeń jest „przemieniona” i „wymyślona”, jak czytaliśmy w *Elegii siódmej*. Spojrzenie, które zwraca się ku wnętrzu w tej samej chwili, gdy kieruje się w górę, wywraca świat na nice, poza krawędzie i kierunki.

## Odetchnij

Ty (i my) otrzymuje w tym wierszu dwa poetyckie upomnienia: ma spojrzeć w górę i odetchnąć. Oba rozkazniki zostają powtórzone, spojrzenie na początku wiersza i przy końcu (w. 2–3 i 12), oddech w środku (w. 10–11). *Atme — Atme*, powtarza się wers za

wersem, oddzielone wyłącznie kropką — jak gdyby własny oddech wiersza, w miejscu, gdzie następuje zwrot od walki, jaką toczą Ty i gwiazdziste niebo (w. 9–10), ku końcowej harmonii Ty i wejrzenia nocy (o ile tak właśnie należy rozumieć ostatni wers; do jego interpretacji jeszcze powrócę). W każdym razie oddech okazuje się efektywnym narzędziem: dokonuje przemiany w świat wewnętrzny, korzystając z pomocy spojrzenia. Oddech w wierszu przedstawiony jest jako zanurzony w spojrzeniu, które poprzedza go i po nim następuje. A jednak być może to oddech jest czymś bardziej fundamentalnym: po nawoływaniu, by odetchnąć, które samo jest własnym oddechem wiersza, następuje uniesienie spojrzenia, sprawiające przez to wrażenie konsekwencji oddechu. Oddech otwiera przestrzeń wiersza.

Ujmując rzecz ogólniej: spojrzenie jest istotnym elementem tego, co można nazwać Rilkeńską poetyką, wymaga ono jednak uzupełnienia w postaci oddechu, w samej zaś poezji Rilkego spojrzenie coraz bardziej kierować się będzie ku wnętrzu, a oddech zyskiwać będzie na znaczeniu, jako temat i jako medium. O ile spojrzenie odpowiada kompozycyjnemu *przepływowaniu*, które Rilke odnalazł u Cézanne’a, o tyle oddech tworzy poetycki odpowiednik  *koloru* — tego samego, który Cézanne intensyfikuje tak, że ów staje się „całym malarstwem”.

Oddech jest tematem, którego znaczenie w poezji Rilkego stopniowo wzrastało, aż do swoistej pełni w chwili, gdy stał się *medium*. Proces przemiany obserwować można w cytowanym wierszu, w którym oddech jest jednocześnie adresatem apostrofy i tematem prośby. Kiedy jednak Ty (i my) zachęcane jest, by odetchnąć „ciemnością ziemi”, pojawia się natychmiast znane już przepływanie między abstrakcją a konkretem, zwracające spojrzenie ku wnętrzu. Kiedy zaś oddech zostaje zorganizowany w poetyckie tchnienie — „Odetchnij./ Odetchnij...” — staje się medium, przynajmniej na chwilę.

## Przestrzeń

Komentowany wiersz, podobnie jak sonet o torsie Apollina, ma czternaście linijek, w odróżnieniu jednak od sonetu jest bezrymowy i nie organizuje strof dialektycznie. Dałoby się go może nazwać sonetem, który uległ implozji: takim, w którym rymy i zwrotki uległy ściągnięciu w zagęszczony rytm. Jednocześnie przypomina swą dykcją elegię i przez to wydaje się krzyżówką sonetu i elegii: wiersz, który nie może się zdecydować, którą

z tych dwóch podstawowych postaw poetyckich przyjąć, i który obie możliwości próbuje pozostawić otwarte.

Jednocześnie zagęszczony i otwarty. Jest to niejako formuła Rilkeńskiego sposobu znajdowania drogi do przestrzeni poetyckiej. Przestrzeń zaś jest ważną częścią tego wiersza: rozgrywa się on w kosmicznym „wszechświecie” (w. 6), który wywodzi się z płaczącej „twarzy” (w. 4), a kończy obrazem „wejrzenia”, które zostaje „oddane przestrzeni” (w. 14). W pierwszym przypadku rozrastająca się przestrzeń lokalizuje się w obliczu, które jest Twoją (i naszą), płaczącą, lecz zwróconą w górę, twarzą. W drugim twarz „zawiera się” w nocy i „oddaje twojej przestrzeni” – wejrzenie. Innymi słowy, następuje tu wymiana pomiędzy Twoją twarzą a obliczem nieba i świata. Wymiana, czy raczej przeniesienie: lzy płynące po twarzy stają się gwiazdami nocnego nieba, a gdy owo przeniesienie się dokonało, także Ty otrzymało „[twoją] przestrzeń”. Przeniesienie z człowieka na kosmos i z kosmosu na człowieka. Miejszem przeniesienia jest *twarz*, a wiersz zawiera dobry przykład figury retorycznej zwanej prozopopeją: personifikacji przez obdarzenie twarzą czegoś, co twarzy nie posiada.

Zupełnie jak wówczas, gdy tors Apollina zyskał spojrzenie. Gdy „wszechświat” zostaje otwarty przez Twoją twarz, a Ty może odetchnąć i spojrzeć w górę – wówczas także niebo staje się niewidzącym wejrzeniem (*gesichtlos* – w. 12, *Gesicht* – w. 14) i „otchłania” (w. 13). Ma to bez wątpienia znaczenie pozytywne: niebo stało się „lekkie” i „uwolnione” – w porównaniu z widocznym na początku niebem nadmiernym, „przelewającym się”. I niebo „oddaje przestrzeń” [„giebt... Raum” – przyp. tłum.] – Ty odzyskuje twarz, którą wcześniej oddało.

Wiersz próbuje wszystkich możliwości, by otworzyć wyobrażony świat, gdzie spojrzenie i oddech stają się przestrzenią. *Przestrzeń* wydaje się rezultatem aktywności poetyckiej; jest rzeczą, która zaistniała jako rzecz. Jest wyobrażonym światem, ani widzialnym, ani niewidzialnym, ani konkretnym, ani abstrakcyjnym, lecz ruchliwym, wznoszącym się, opadającym, falującym. Jest urzeczywistnioną figurą. Ale przestrzeń jest nie tylko rezultatem, raczej – aktywnością. Przestrzeń jest, jak wiemy z ostatniej linijki wiersza, otwieraniem świata. Przestrzeń, jak spojrzenie i oddech, jest pseudonimem wiersza; dlatego estetyka przestrzeni będzie kolejną próbą zbliżenia się do Rilkeńskiej poetyki i jego wariantu poetyckiego modernizmu.

ARNE MELBERG

**Looking inward**

This article presents an analysis of the transformations in the poetics of Rainer M. Rilke. According to the author, the essential impulse for the inception of this evolution had been provided by the encounter of the poet with a series of paintings by French artist Paul Cézanne. The author outlines particular traits in Rilkean poetic variants of modernism: the poet, drawing inspiration from the very same sources as many of his contemporaries (such as, for example, cubists), proposed his own conception of a poetic language. The most important element that constitutes a poem and a poetic image is the rhythm, the fundamental component in the organization of the text. Painterly “overlapping” of planes in a poem becomes thus a kind of a “breath” to take, that opens up a poem to the infinity underlined in the subject. From the experience gained in the visual arts concerning the “attitude and insight”, in turn, a poem attempts to organize a new arrangement for the presented space — ambiguous and in a constant movement.

**Key words:** poetry, elegy, literature and fine art, modernism, cubism, space in poetry, Rainer Maria Rilke, Paul Cézanne.

**ARNE MELBERG** — szwedzki literaturoznawca i eseista, profesor uniwersytetu w Oslo. Autor kilkunastu książek literaturoznawczych, m.in.: *Någrå vändningar hos Hölderlin* („Kilka zwrotów u Hölderlina”, 1995), *Läsa långsamt* („Czytać powoli”, 1999), *Resa och skriva. En guide till den moderna reselitteraturen* („Podróżować i pisać. Przewodnik po nowoczesnej literaturze podróżniczej”, 2006), *Själskrivet. Om självframställning i litteraturen* („Autooczywistość. O przedstawianiu siebie w literaturze”, 2008). Dostępne po polsku prace Melberga to: *Teorie mimesis. Repetycja* (2002), *Podróże wyimaginowane* („Res Publica Nowa” 3/2008), *Hölderlin Heideggera: cezura i chiazm* („Przestrzenie Teorii” 2009).

**KATARZYNA SZEWCZYK-HAAKE** — doktor literaturoznawstwa, adiunkt w Instytucie Kultury Europejskiej UAM. Autorka książki *Poezja Emila Zegadłowicza wobec światopoglądowego i estetycznego projektu ekspresjonizmu* (2008). Publikuje teksty poświęcone zagadnieniom historii literatury polskiego modernizmu, komparatystyce literackiej, korespondencji sztuk.