

# Rozprawy





## Rodin, czyli świat. Dwie kosmogonie – Rainera Marii Rilkego i Georga Simmla

ABSTRACT. Popiel Magdalena, *Rodin, czyli świat. Dwie kosmogonie – Rainera Marii Rilkego i Georga Simmla* [Rodin, or the world. Two cosmogonies – Rainer Maria Rilke and Georg Simmel]. „Przestrzenie Teorii” 29. Poznań 2018, Adam Mickiewicz University Press, pp. 15–29. ISSN 1644–6763. DOI 10.14746/pt.2018.29.1.

The article is a comparative analysis of the modernist aesthetics of creation. It describes how Rilke and Georg Simmel discovered August Rodin's rules of modern perception, sensitivity and creative imagination. In the work of both writers we see them striving to interpret works of art as a creative process that is the effect of their astute diagnosis of contemporary culture. A new approach to *aisthesis* restores value to aesthetic experience and opens up broader learning opportunities.

KEYWORDS: the aesthetics of creation, creative process, Rainer Maria Rilke, Georg Simmel, August Rodin, aesthetic experience, aesthetic world-view

To było zwykłe zamówienie książkowe; trzeba było przecież z czegoś utrzymać rodzinę... Pisarz mógł zarabiać piórem, tworząc nie tylko zmyślane historie i fikcyjne postacie, ale także zapisując te „z życia wzięte”, o których miał największą wiedzę, czyli o innych twórcach. Jak wiadomo, naginanie woli pisarza do przymusu zarobkowania nie jest łatwe, ale tym razem zapotrzebowanie wydawnicze szczęśliwie spotkało się z autentyczną fascynacją Wielkim Artystą. Tak powstała książeczka Rainera Marii Rilkego o Auguście Rodinie (1903)<sup>1</sup>, dopełniona późniejszą o cztery

<sup>1</sup> Wiedeński historyk sztuki Ryszard Muther planował wydanie cyklu monografii poświęconych współczesnym artystom; Rilke mu zaproponował napisanie tomiku o twórczości Rodina. O zapale towarzyszącym Rilke w podjęciu tego zadania świadczą słowa skierowane do Rodina: „Czcigodny Mistrzu! Mam napisać [...] tom poświęcony Pańskiej twórczości. Dzięki temu spełnia się me najgorętsze życzenie, możność pisania o Pana dziełach to dla mnie wewnętrzne powołanie, święto, radość, to wielki i zaszczytny obowiązek, ku któremu zwraca się moja miłość i gorliwość” (cyt. za: A. Milska [w:] R.M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Listy*, przekład i wstęp W. Markowska, wybór, słowo wiążące i przypisy A. Milska, Warszawa 1980, s. 152). W tym okresie fascynacji Rodinem Rilke był jego sekretarzem (od września 1905 do maja 1906). Żona Rilkego, Klara, była uczennicą i współpracownicą Rodina z przerwami w latach 1900–1909; w 1913 roku Klara dostała zlecenie na portret rzeźbiarski Rodina, ale nie otrzymała zgody artysty.



lata prelekcją (1907). Tekst uważany za tak istotną cezurę w twórczości poety, że znawcy Rilkego są skłonni mówić o okresie przed-Rodinowskim i po-Rodinowskim<sup>2</sup>.

W tym samym czasie, bynajmniej nie z powodów finansowych, bo fortuna rodzinna uwolniła go od takich konieczności, Georg Simmel pisał dwa eseje o Augustcie Rodinie: *Rzeźby Rodina i duchowe tendencje współczesności* (1902) i *Sztuka Rodina i motyw ruchu w rzeźbie* (1909)<sup>3</sup>.

Drogi Rilkego i Simmla przecięły się w Berlinie w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku; to tam, w domu w Westendzie, państwo Simmlowie gościli u siebie Maxa Webera, Edmunda Husserla, Heinricha Rickerta i Rainera Marię Rilkego. Krąg bywalców salonu berlińskiego był charakterystyczny dla zainteresowań gospodarza, łączących filozofię, socjologię i sztukę. Trudno dziś ocenić, do jakiego stopnia Rilke i Simmel inspirowali się wzajemnie w odkrywaniu fenomenu sztuki Rodina. Znamienne, że dla obydwu Rodin stał się po części figurą pretekstową, porównywaną do roli, jaką w eseju Baudelaire'a *Malarz życia współczesnego*, manifeście estetyki modernizmu, odgrywał Constantin Guys<sup>4</sup>. Cel rozważań zarówno Rilkego, jak i Simmla był umieszczony o wiele dalej i wyżej niż zakładałaby konwencja portretowania jednego, nawet wybitnego, rzeźbiarza. To raczej zapotrzebowanie na pogłębioną refleksję nad współczesnością i zintensyfikowanie samoświadomości nowoczesnego twórcy stanowiło silną motywację do podjęcia tego tematu. Obaj chcieli, jak określił to Rilke, pomóc „**epoce, której męczarnię stanowił fakt, iż niemal wszelkie jej konflikty leżały w sferze niewidocznej**”<sup>5</sup>. Obaj też doszli do wniosku, że wydobywanie tego, co niewidoczne, jest możliwe dzięki penetracji materialnej, sensualnej powierzchni rzeczywistości, artefaktu, człowieka. Formuła „sięgania w głąb powierzchni” straciła znamiona katachrezy, stała się zasadą *poiesis*, tej kształtującej zarówno praktykę artystyczną, jak i naukowy ogląd rzeczywistości, a jej

---

<sup>2</sup> K. Kuczyńska-Koschany przytacza wiele komentarzy podkreślających przemianę, jaka dokonała się w twórczości Rilkego pomiędzy przed-Rodinowską *Księgą obrazów* a po-Rodinowskimi *Nowymi wierszami* (1907) i wynalazkiem quasi-gatunku *Ding-Gedicht*. Szczególnie interesujące są uwagi Przybosa we wstępie do wyboru poezji Rilkego o przekroczeniu przez poetę „nieznośnej lekkości słów” w *Ding-Gedicht (Rilke poetów polskich)*, Wrocław 2004, s. 58, 149–163).

<sup>3</sup> G. Simmel, *Rodins Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart*, [w:] *Der Zeitgeist. Beiblatt zum "Berliner Tageblatt"* Nr. 39, 29. September 1902; *Die Kunst Rodins und das Bewegungsmotiv in der Plastik ex: Nord und Süd. Eine deutsche Monatsschrift*, 129. Band, 33. Jg. 1909, Heft 386, Mai 1909, S. 189–196 (Berlin).

<sup>4</sup> Ten wątek podjęła m.in. A. Zeidler-Janiszewska we wstępie do wyboru esejów Simmla (G. Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. XIV).

<sup>5</sup> R.M. Rilke, *August Rodin*, przeł. W. Wirpsza, Kraków 1963, s. 16 (dalsze cytaty według tego wydania: AR i numer strony).

późniejszymi wektorami stały się Rilkeński *Ding-Gedicht* w *Nowych wierszach* (1907) i Simmlowska socjologia zmysłów.

## Poezja myślenia

Pasjonujący kontredans myśli artystów i filozofów trwa w kulturze europejskiej od wieków; w perspektywie długiego trwania opowiadał jego historię George Steiner w swojej *Poezji myślenia*: „filozofia czyta najwybitniejszą poezję i jest przez nią czytana. Obie wyczuwają wspólne podłoże, tę początkową sztukę i muzykę myślenia, która kształtuje nasze poczucie sensu i świata (*der Weltsinn*)”<sup>6</sup>. Wspólnota działań językowych, jakie podejmuje filozof i poeta, rodzi przestrzeń interakcji i rywalizacji pomiędzy dwiema stronami. Wielu filozofów miało wyjątkowo głęboką świadomość pokrewieństwa własnych praktyk pisarskich z różnymi formami literatury (w tym kontekście powracają w książce Steinera nazwiska Montaigne’a i Sartre’a), wielu jednak uważało związek filozofii i sztuki za szkodliwy dla obu stron (tę linię można śledzić od Platona po Husserla). Druga połowa XIX wieku szczególnie wytrwale przygotowywała przestrzeń spotkania filozofii, nauki i literatury: silna ekspresja i perswazyjność języka Friedricha Nietzschego, liryczny ton prelekcji Johna Ruskina, retoryka Marksa, a także Freuda, który, chociaż marzył o laurach w dziedzinie medycyny, otrzymał literacką Nagrodę Goethego, podobnie jak Henri Bergson – laureat Nagrody Nobla z literatury... W XX wieku pytanie o retoryczność i poetyckość tekstów nieliterackich powracało w wielu dyskusjach. Jak wiadomo, z końcem XX wieku czytanie Derridy i Barthes’a jako bestsellerów literackich stało się częścią postmodernistycznej doxy<sup>7</sup>.

Steiner poszukuje rytmów myślenia wybijanych w muzycznym i gramatycznym materiale słowa, ale język jest dla niego przede wszystkim mechanizmem sensotwórczym. *Poezja myślenia* została napisana z perspektywy filozofów uwikłanych w estetyczne koligacje i splacających literackie długi. Zawiera jednak także wyraźne wskazania przyjęcia perspektywy odwrotnej, eksponującej filozoficzne podstawy sztuki. Interesuje mnie tutaj miejsce spotkania artystów o ambicjach poznawczych filozofów i ludzi nauki o wrażliwości artystów.

---

<sup>6</sup> G. Steiner, *Poezja myślenia. Od starożytnych Greków do Celana*, przeł. B. Baran, Warszawa 2016; dalsze cytaty według tego wydania: PM i numer strony).

<sup>7</sup> Rozważania Steinera obejmujące starożytność i nowożytność aż po Celana dotyczą nie tylko operacji intertekstualnych w tekstach filozoficznych. Estetyzację dostrzega także w polach „okołotekstowych”, porównuje np. intensywność komentarzy Kojewa do tekstów Hegla do „aktów artystycznych” (PM 100).

Para bohaterów europejskiego modernizmu: Rainer Maria Rilke i Georg Simmel, artysta i filozof, poeta filozofujący i filozof o wyobraźni artysty, ilustruje pewien styl myślenia ujawniający się we wspólnych rytmach, a niekiedy także celach. Na pierwszy plan wysunę jeszcze raz Rilkego, którego hermeneutyczna praktyka tłumaczenia, kim był Rodin, zmusiła do poszukiwania innej artykulacji niż wybrany już wcześniej język poezji. Idiom literatury miał budować tożsamość poety; zmiana celu nakazywała poszukiwanie odmiennego języka. Osobowość liryka realizowała przede wszystkim porządek ekspresywny (co nie znaczy oczywiście afektywny, pamiętamy słynne zdanie z powieści *Malte*: „Poezje nie są bowiem, jak ludzie sądzą, uczuciami (uczucia miewa się dość wcześnie) – są doświadczeniami”<sup>8</sup>). Natomiast nowa rola filozofa poznającego artefakty i samego siebie stawała się możliwa wraz z wyjściem poza podmiotowość poety. W takim kierunku zmierza komentarz Maurice Blanchot do słynnego listu Rilkego do Witolda Hulewicza:

Rozgłos, z jakim spotkał się ten list do Hulewicza, spowodował, że bardziej niż wiersze Rilkego znane stały się myśli, za pomocą których próbował on je skomentować [...].

I jest czymś uderzającym, że samego poetę bez przerwy kusi, aby uwolnić się od tej mrocznej mowy, nie tyle ją wyrażając, ile rozumiejąc – jak gdyby **w trwodze przed słowami, które w powołaniu ma jedynie wypowiadać**, nigdy zaś odczytywać, **chciał nabrać przekonania, że wbrew wszystkiemu pojmuje sam siebie**, że ma prawo do lektury i zrozumienia<sup>9</sup>.

Nie chodziło zatem o chwilową fanaberię artysty pragnącego wejść w cudzy kostium filozofa czy krytyka sztuki, lecz o świadomość, że, aby zainicjować proces poznania, podmiot musi przekroczyć granice samego siebie<sup>10</sup>. W ramach konwencji gatunkowych eseju, minimonografii artysty, Rilke poszukiwał dla siebie dyskursu, który pozwoli mu wyrazić **przekonanie o prawie do rozumiejącego czytania współczesności** i jej nierozpoznanych jeszcze fenomenów, który zaspokoi potrzebę zrozumienia siebie i świata. Ta nowa dykcja artysty rodzi się pomiędzy wnikliwą percepcją zmysłową a poznaniem refleksyjnym.

<sup>8</sup> R.M. Rilke, *Malte. Pamiętniki Malte – Lauridsa Bridge*, przeł. W. Hulewicz, Warszawa 1933, s. 16.

<sup>9</sup> M. Blanchot, *Przestrzeń literacka*, przekład i posłowie do polskiego wydania T. Falkowski, Warszawa 2016, s. 153 (wyróżn. – M.P.).

<sup>10</sup> M. Foucault w *Słowach i rzeczach* wskazywał, że rozpoznanie konstrukcji sobowtórów przebiega poprzez poszukiwanie wykluczenia tego, kim się nie jest; artysta tymczasem, niezależnie od przyjęcia postawy agonicznej, pokrewnej procedurom wykluczenia, szuka siebie przez pomnażanie, multiplikację, kolejne wcielenia.

Droga Rilkego miała dwa wyraźne drogowskazy. Pragnienie dotknięcia sensu niezrozumiałej rzeczywistości podpowiadało materię i medium najlepiej znane; Rilke należał do tych artystów, którzy z upodobaniem przyglądali się innym twórcom niezależnie od rodzaju sztuki, jaką uprawiali. A zatem wybierał drogę czytania poprzez medium sztuki, ale nie własnej, lecz Innego artysty, i nie tej, której reguły już opanował, czyli poezji, lecz innej, której nigdy nie praktykował. Na ten świat cudzych dzieł i cudzego życia rzutuje Rilke własne marzenie o sensownej całości wywiedzionej z gestu artysty, a zatem **stworzeniu estetycznej kosmologii**. Lektura świata poprzez sztukę miała szczególny rys: rozumienie było równoważne z trybem stwarzania, gest hermeneutyczny był gestem kreacji. A w przypadku takiego artysty jak Rilke miała także boski rozmach – żeby wszystko zrozumieć, należało stworzyć wszystko: artystę, jego życie, jego dzieło, podstawy sztuki i świata. Mała książeczka Rilkego o Augustie Rodinie wydaje się palimpsestem Księgi, jeszcze jedną Mallarme'ańską *Le Livre*. Meandryczny, oscylujący proces myślenia, szczególnie „choreografia uwewnętrznionego doświadczenia” (PM 135) służyć badaniu nowoczesności. Tak wśród artystów rodziło się głębokie przekonanie o ich prawie do stwarzania obrazu świata na innych zasadach niż czyniła to estetyka reprezentacji. Księga była kulminacją tych marzeń, obrazem odurzającego pragnienia całości, **świadectwem pożądania wiedzy absolutnej, jakiego doświadczyć mógł tylko twórca**.

Był to jednak czas, kiedy także nauka w imię oddalającej się prawdy o świecie odnawiała listę pytań stawianych rzeczywistości. I wyznaczając nowe tereny badawcze, zaczęła coraz bardziej doceniać wartość doświadczenia estetycznego. Wolf Lepenies w swojej charakterystyce trzech kultur na przełomie wieków<sup>11</sup>: socjologii, sztuki i nauki, zwraca uwagę na dwukierunkowość przemian, jakie dokonywały się w relacjach pomiędzy tymi obszarami. Z jednej strony – osmotyczne przenikanie się idei, z drugiej – dążenia emancypacyjne widoczne w każdej z tych dziedzin. Georg Simmel pragnął być przede wszystkim filozofem, tymczasem jego poglądy nie spotykały się z aprobatą Lukácsa, Blocha i Adorna, którzy uznali je za mało usystematyzowane, zbyt poetyckie i chaotyczne, choć sami błyskotliwości jego myśli tak wiele zawdzięczali. Z kolei poeci, tacy jak Stefan George, z którym łączyła Simmla bliska przyjaźń, nie tolerowali mariażu estetyki i socjologii.

Myślenie Simmla, tak bliskie humanistyce przełomu XX i XXI wieku między innymi dzięki swobodzie, z jaką przekraczało granice dyscyplin, jako projekt badawczy jest mocno osadzone we wrażliwości estetycznej nowoczesności. Przede wszystkim w głębokim przekonaniu o możliwości

---

<sup>11</sup> W. Lepenies, *Trzy kultury. Socjologia między literaturą a nauką*, przeł. K. Krzemińska, Poznań 1997.

odnalezienia w estetyce tworzenia skutecznych instrumentów rozpoznania współczesności. Refleksja nad sztuką prowadzi do tego nie drogą wiedzy czystej, lecz poprzez doświadczenie tworzenia łączące ducha i materię, zmysły i jaźń, indywidualium i społeczeństwa. Dla Simmla i Rilkego rzeźba Rodina była laboratorium, w którym powstawał ten szczególny rodzaj wtajemniczenia: „**sztuka Rodina wyraża psychiczny rytm współczesności i współczesne poczucie życia**” (wyróżn. – M.P.)<sup>12</sup>.

## Narodziny światopoglądu estetycznego. Estetyka Rilkego i socjologia zmysłów Simmla

W dialektyce modernizmu spletało się mocno doświadczenie kryzysu, rozpadu z równie intensywnym pragnieniem koniecznej re-fundacji, ponownej konstytucji podstaw bytu. „My wszyscy jesteśmy narodem koczowników; nie dlatego, że nikt z nas nie ma domu, gdzie by zamieszkał i który by budował, lecz dlatego, ponieważ nie mamy już wspólnego domu” (AR 172) – z tego przekonania wypowiedzanego przez modernistów w wielu tonacjach wyprowadzano diametralnie różne konsekwencje. Rilke w liście do Hulewicza pisał o szczególnym obowiązku ciążyącym na świadkach epoki: „**musimy próbować osiągnąć największą możliwą świadomość naszego istnienia**”<sup>13</sup>. Słowo „próbować” mówi tu nie tylko o wątpliwej celowości i skuteczności działań, ale przede wszystkim akcentuje ich **performatywny charakter**. **Świadomość istnienia mogła być jedynie efektem *praxis***. Dla Rilkego piszącego o Rodinie jest oczywiste, że to artysta winien zainicjować budowanie na nowych fundamentach „wspólnego domu”; to on wie, jak definiować i nazywać rzeczywistość. **To jego podmiotowość łączy niepodzielnie to, co świat, skłonny przede wszystkim pogłębiać podziały i granice, od siebie odseparował: poznawanie, tworzenie, bycie.**

### Rodin – „to imię niezliczonych rzeczy”

Rzeczy, które wyszły z rąk rzeźbiarza, stanowią konstelację materii, o jaką powiększył się świat; rzeczywistość wypełniona nowymi przedmio-

---

<sup>12</sup> G. Simmel, *Sztuka Rodina i motyw ruchu w rzeźbie*, [w:] tegoż, *Most i drzwi...*, s. 220. We wrześniu 2014 roku w paryskim Musée Rodin odbyła się konferencja na temat *Le Travail de L'oeuvre: Simmel, Rilke et Rodin*; inspirujące referaty wygłosili m.in. Catherin Chevillot, Dominik Brabant, Pierre-Michel Menger, Karin Winkelvoss.

<sup>13</sup> R.M. Rilke, list do W. Hulewicza z 13 listopada 1925, [w:] tegoż, *Druga strona natury...*, s. 170.



tami ma na imię „Rodin”. Rzecz i jego nazwa jest finalnym efektem procesu translacji doświadczenia artysty na sam przedmiot. W wymiarze estetycznej kosmologii to jednak połowa drogi; jest i druga, prowadząca do odbiorcy. Rilke, przypominając swoim czytelnikom dzieła Rodina (rzeźbę „tego idącego, co w słowniku waszych uczuć stał się jakby nowym słowem, oznaczającym chodzenie [*Idący mężczyzna*]; i tego, który siedzi, myśląc całym swym ciałem, wessany w siebie” [*Myśliciel*] (AR 124)), odwołuje się do ich pamięci emocjonalnej. Nowy, ciągle poszerzający swoje zasoby słownik nazw przedmiotów stworzonych przez artystę staje się leksykonem afektów. A ten sięga w głąb czasu, do tego, co pierwotne. Genezyjski mit uruchomiony w narracji Rilkego o narodzinach dzieła sztuki wiedzie do doświadczeń dzieciństwa. Rzeczy towarzyszą człowiekowi w jego dojrzewaniu kulturowym, ucząc alfabetu gestów i ról:

Ów drobny, zapomniany przedmiot, który gotów był oznaczać wszystko, zapoznał was z tysiącem innych, ponieważ odgrywał tysiące ról, bywał zwierzęciem i drzewem, i królem, i dzieckiem, a kiedy odszedł, wszystko to było. To coś, mimo iż bezwartościowe, przygotowało wasze stosunki ze światem, wprowadziło was w dzieje i pomiędzy ludzi i więcej jeszcze: dzięki niemu, dzięki jego istnieniu, dzięki byle jakiemu jego wyglądowi, dzięki temu, że połamał się w końcu czy wysliznął w zagadkowy sposób, przeżyliście wszystko co ludzkie głęboko, aż po samą śmierć. [...] i teraz jeszcze potrzebujecie przedmiotów, które podobnie jak przedmioty dzieciństwa, czekają na wasze zaufanie, na miłość i oddanie wasze. (AR 116)

Z doświadczeń dzieciństwa wywodzi Rilke naszą potrzebę obcowania z przedmiotami-aktorami. W banalnych, codziennych rzeczach ulokował człowiek najgłębsze pożądanie okiełznania, oswojenia świata ze wszystkimi jego ciemnymi zagadkami.

Wyobraźnia poety (a także socjologa) krąży pomiędzy naturą i kulturą. Rilkemu genialna sztuka kojarzy się z instynktem, przypomina kosmos, w którym reguły ustala *bios* jako *natura naturans*. Przestrzeń żywiołu rodzi się z entropii, niepowstrzymanej energii płodzenia, nadmiaru wypełniającego każde puste miejsce. Stwarzanie jest aktem instynktu pomnażania, rozrastania, płodzenia. Rilke wyobrażał sobie, że dla Rodina rzeźbiącego autora *Komedii ludzkiej* Balzac miał

twarz patrzącą, upojoną patrzeniem, kipiącą twórczością; twarz żywiołu. To właśnie był Balzac w płodności swego nadmiaru, założyciel całych pokoleń, rozrzutnik losów. To był człowiek, którego oczy nie potrzebowały przedmiotów; gdyby świat był pusty, on zapelniałby go swymi spojrzeniami. [...] To była twórczość sama, kształtem Balzaca się posługująca. (AR 101)

Tym samym staje się sam Rodin w opowieści Rilkego: esencją tworzenia, żywiołową entropiczną energią. To nowe, odmienne od tradycji estetyki

mimetycznej, odwołanie się do natury jako modelu tworzenia wejdzie na stałe do języka nowoczesnych artystów: „Powołaniem jego było pracować tak, jak pracuje przyroda, nie tak jak ludzie” (AR 146).

Tak wygląda w estetycznej kosmologii Rilkego Wielki Początek, Wielki Wybuch, kumulacja energii twórczej zawierająca wszystko, co ma jeszcze powstać. W mikroskali jednej opowieści o rzeźbiarzu **Rilke szkicuje projekt poznawczy utożsamiony z artystyczną *praxis***.

## Powierzchnia jako idea elementarna (*Elementargedanken*)

Krótką monografią twórczości Rodina napisaną przez Rilkego przedstawia drogę dojścia do „wielkiej wiedzy”, która, według autora, ma wymiar przełomu epokowego. Zmierza on poprzez gest kreatorski do znalezienia przekonującej formuły uniwersalizującej, zasady pierwszej. Patos odkrywcy widoczny jest przede wszystkim w refleksji nad doświadczeniem powierzchni. U podstaw poznania, które Rilke w eseju o Rodinie chciał przekazać, jest „**świadomość powierzchni, wraz z którą sztuce wydany został cały świat**” (AR 127; wyróżn. – M.P.). Tu narracja nabiera ton rewelatorski – mowa o odkryciu i wynalazku:

W momencie tym odkrył Rodin **podstawowy element swej sztuki, niejako komórkę swego świata. Była nią powierzchnia**, różnorodnie wielka, różnorodnie akcentowana, ściśle określona powierzchnia, z której trzeba zrobić wszystko [...]. Zastanówmy się jednak chwilę, **czy wszystko**, co przed sobą mamy, postrzegamy i tłumaczymy i objaśniamy sobie, **nie jest powierzchnią? A wszystko, co nazywamy duchem i duszą, i miłością: czyż nie jest drobną zaledwie zmianą na niewielkiej powierzchni bliskiej nam twarzy?** [...] Istnieje tylko jedna jedyna, w tysiącnym pofałdowaniu poruszana i przekształcona powierzchnia. Myślą tą można by przez moment **objąć cały świat**, a została ona po prostu i jako powinność złożona w ręce tego, kto tę myśl pomyślał. (AR 121–123; wyróżn. – M.P.)

Od tego odkrycia rozpoczęła się najistotniejsza praca Rodina. Wówczas dopiero wszelkie utarte w rzeźbiarstwie pojęcia utraciły dlań wartość. Nie istniała już ani poza, ani grupa, ani kompozycja. **Istniała jedynie niezliczona ilość żywych powierzchni, istniało jedynie życie, a ów środek wyrazu, który sobie wynalazł, atakował życie wprost**. Szło teraz o to, aby opanować je wraz z całą jego pełnią. Rodin chwycił życie istniejące wszędzie, gdziekolwiek spojrział. (AR 20–23; wyróżn. – M.P.)

Powierzchnia staje się kluczem nie tylko do uchwycenia nowoczesnego wymiaru rzeźby Rodina i jego stylu: **powierzchnia to faktura i forma, to ciało i gest, to także życie i świat**. Powierzchnia zatem jest materią pierwszą wszelkiego doświadczenia. Można by powiedzieć za Michelelem Fo-

ucaultem, że dla Rilkego czytającego rzeźby Rodina staje się polem doznania ładu. Autor *Słów i rzeczy* pisał w przedmowie do swego dzieła: „W każdej kulturze między wykorzystaniem tego, co można nazwać jej źródłowym kodem, a refleksją nad ładem istnieje proste doznanie ładu i modalności jego istnienia”<sup>14</sup>. Wydaje się, że na skromną miarę krótkiego studium poeta, zainspirowany dziełami rzeźbiarza, próbował na początku wieku wydobyć na jaw pole epistemologiczne, które w świecie sztuki wskaże „**obserwację sposobu, w jaki kultura doświadcza bliskości rzeczy**, jak ustala tablicę ich powinowactw i ład, który pozwoli je przemierzać”<sup>15</sup> (wyróżn. – M.P.).

Mityczna opowieść Rilkego snuta wokół dzieła Rodina, jak i refleksja Simmla nad fenomenem „przyswojenia świata”, polegającym na tym, aby „nie tylko zachować w tym obcym świecie swoistą istotę, ale wnikać w świat, uduchowić go”<sup>16</sup> i przepoić sztuką całe „otoczenie zewnętrzne”, są świadectwem ambicji intelektualnych i wyobraźniowych epoki<sup>17</sup>.

Znaczna część komentatorów esejów Simmla, z Siegfriedem Kracauerem na czele, zwracała uwagę, jak istotną rolę w jego opisie nowoczesności odgrywała analogia. Przerzucanie mostów pomiędzy zjawiskiem i ideą stało się wyrazistym rysem kulturowego dyskursu autora *Filozofii pieniądza*. Ów rytm analogii, przewijający się w narracji diagnoz kulturowych, nasycił estetyzmem jego *Weltanschauung*; narracji budowanej z artystyczną pasją, w rzeczywistości coraz bardziej odchodzącej od tego, co znane i oswojone poznawczo<sup>18</sup>. Pojęcie „światopoglądu estetycznego”<sup>19</sup> legło u podstaw projektu estetyki socjologicznej Simmla. Perspektywa estetyczna oznaczała odkrywanie w jednostkowym kształcie – typu, w tym, co przypadkowe – ogólne-

---

<sup>14</sup> M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006, s. 10–11.

<sup>15</sup> Tamże, s. 12.

<sup>16</sup> G. Simmel, *Most i drzwi...*, s. 99.

<sup>17</sup> We współczesnej estetyce nierzadkie są skłonności do szerokiego zakreślania horyzontu badawczego niestroniącego od spajania przeciwnych biegunów. Berleant na przykład w jednej z ostatnich książek pisze we wstępie: „przedstawia wizję, która łączy ontologię z estetyką i metafizykę z pragmatyką, ponieważ estetyczna dziedzina doświadczenia nie jest oderwana od rzeczywistości, lecz głęboko zakorzeniona w świecie człowieka”. W swojej koncepcji estetyki społecznej proponuje połączenie trzech wątków: fenomenologii jako podstawy metodologicznej, estetyki wprowadzającej model doświadczenia percepcyjnego i pragmatyzmu dostarczającego wiedzy o wprowadzaniu w życie (A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, przeł. K. Wilkoszewska, Kraków 2011, s. 20).

<sup>18</sup> Warto pamiętać o przenikliwej lekturze Simmla, jakiej świadectwo dał K. Irzykowski, pisząc: „nie zbudował własnego systemu filozoficznego, gdyż wolał dawać sam proces myślenia, i wychodząc od najwykleszych zjawisk codziennych, nawierzchniowych, lubił odsłaniać, ile się w nich zawiera niespodziewanych splotów ideowych, i wzdłuż odsłoniętych przewodów posuwać się do najmniejbezpiecznych mateczników metafizyki” („Maski” 1918, z. 30).

<sup>19</sup> G. Simmel, *Most i drzwi...*, s. 34.

go prawidła, w tym, co zewnętrzne – istoty rzeczy<sup>20</sup>. Postrzegał tę formę światopoglądu jako rodzaj panteizmu, „który skrywa możliwość zbawienia w absolutnej wartości estetycznej, dostatecznie wyostrzony wzrok w każdym punkcie dostrzeże całe piękno, cały sens wszechświata” (MD 34).

Postawa estetyczna sprawiała, że Simmel tak łatwo znajdował wspólny język z artystami i legitymizował ich poczynania. Był przekonany, że jako badacz ma taki sam przywilej jak poeta i rzeźbiarz: **„artysta ma prawo uczynić z wielu rzeczy jedną, a z najdrobniejszej cząstki jakiegoś przedmiotu cały świat”** (MD 46; wyróżn. – M.P.). Taka perspektywa poznawcza, wiele zawdzięczająca nie tylko inspiracjom filozoficznym, ale także estetyce symbolizmu i impresjonizmu, przywiodła Simmla ku koncepcji socjologii zmysłów. Ujawnianie nici wiążących ze sobą różne fenomeny nowoczesności i włączanie ich w jakiś symboliczny porządek prowadzi do wyobrażenia płynnej, ruchliwej, interferującej **„powierzchni tkaniny społecznej”** (MD 203). Postulat stworzenia nowej socjologii zrodził się z dostrzeżenia roli „delikatnych i niepozornych” supełków w tkaninie relacji społecznych, relacji funkcjonujących w wymiarze horyzontalnym, jak i wertykalnym, pomiędzy tym, co materialne, i tym, co symboliczne. Socjologia zmysłów miała konkretny cel: „prześledzić, jakie znaczenie dla współżycia ludzi, dla tego, co ich łączy, sprzęga, różni – ma sposób, w jaki wzajemnie się postrzegają i wpływają na siebie za pośrednictwem zmysłów” (MD 186).

**„Powierzchnia tkaniny społecznej” wydaje się taką samą konstrukcją myślową jak Rilkeńska powierzchnia rzeźby, ciała i rzeczywistości wywiedziona z twórczości Rodina.** Wszystko zaczyna się w jednym punkcie, od jednej drobnej rysy:

[...] każda z owych rozległych, przekształcających idei – wszystko to przecież w pewnym momencie było jedynie ściągnięciem warg, uniesieniem brwi, cieniami na czołach: i owa rysa wokół ust, owa linia nad powiekami, ów mrok na jakiejś twarzy – istniały może już niegdyś zupełnie w ten sam sposób: jako wzór na sierści zwierzęcej, jako bruzda w skale, jako wgłębienie w jakimś owocu... (AR 122–123)

To obraz kosmosu, który w wymiarze czasu i przestrzeni, zataczając coraz szersze kręgi, multiplikuje się w nieskończoność, wchłania w siebie materię przedmiotów, ciał i wszystkiego, co istnieje pomiędzy nimi. Ten pierwotny element rodzi się ze spotkania, jest punktem przecięcia: w rzeźbie są to miejsca zetknięcia przestrzeni ze światłem. Inspiracje impresjonistyczne w przypadku Rodina i Simmla były wielokrotnie dostrzegane. Odkrycie powierzchni, jakiego, według Rilkego, dokonał rzeźbiarz, polegało na spostrzeżeniu, iż

---

<sup>20</sup> Tamże.



Składała się ona z nieskończonej wielu spotkań światła z przedmiotem i okazało się, iż każde z owych spotkań było inne i każde było osobliwe. W jednym zdawały się wzajemnie pochłaniać, w innym witać ociągliwie, w trzecim mijać się obco; miejsc tych było bez liku, a w każdym coś się działo. Nigdzie nie było pustki. (AR 93)

Powierzchnia jest rozumiana jako obszar pulsującego dynamicznego ruchu. Rilke wskazuje na istotny związek powierzchni i powietrza fundujący miejsca przecięcia, które były jednocześnie tym, co dzieli, i tym, co łączy:

Powstały styki z oddali, spotkania, wzajemne nakładanie się i przyciąganie form, jakie niekiedy zauważyć można w masie chmur lub w górach, gdzie spoczywające pośrednio powietrze również nie jest **przepaścią**, która oddziela, lecz raczej **mostem**, łagodnie stopniowym przejściem. (AR 94–95; wyróżn. – M.P.)

Działanie artysty, tak jak każda aktywność kulturowa, powie Simmel, sprowadza się do tej dialektycznej jedności sprzecznych gestów:

Tylko człowiekowi – w odróżnieniu od natury – dane jest **łączyć i rozdzielać**, i to w szczególny sposób, mianowicie tak, że jedno jest zawsze warunkiem drugiego... W każdej chwili jesteśmy istotami, które rozdzielają to, co jest powiązane, albo łączą to, co rozdzielone, zarówno w sensie bezpośrednim, jak i symbolicznym, zarówno cielesnym, jak i duchowym. (MD 248–249; wyróżn. – M.P.)

Wielofunkcyjnej symbolice mostu i drzwi u Simmela odpowiada Rilke'ańska wizja wibrującej powierzchni w jej łącznych i rozłącznych relacjach.

Socjolog odrzuca tradycyjną wiedzę o społeczeństwie, której symbolem czyni studiowanie wzoru na tkaninie zamiast splotów samej tkaniny, poeta uznaje za rewolucyjną postawę rzeźbiarza, który porzuca studiowanie proporcji i kompozycji figur na rzecz analizy materii ciała. Zmysłowa tkanina społeczna, jak i plastyczna cielesność pociągały obu i kazały uznać, że w nich schronił się „duch nowoczesności”.

Simmel i Rilke odkrywali nowy sens doświadczenia powierzchni. Powierzchnia przestaje być interesująca jako zasłona dla całej symbolicznej sfery głębokiej, o której wyższości przekonywała metafizyka i hermeneutyka. Powierzchnia zawiera w sobie wszystko to, co jest najbardziej materialne, sensualne, ale także duchowe. Nie ma niczego poza powierzchnią, w której mieszka cała zagadka czasu i przestrzeni, znaku i idei. Powierzchnia przechowuje tę jedną bruzdę, z której narodziła się forma, ciało kryje w sobie jeden gest wykonany niegdyś przez bóstwo czy człowieka sprzed wieków<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Motyw powierzchni i głębi powracał często we francuskiej krytyce tematycznej; pisał o nim w kontekście przemian kulturowych m.in. Jean-Pierre Richard: „Trzeba lekko stąpać po tym świecie i więcej się ślizgać niż zapadać nogą” – mawiał Montaigne. W swoim szkicu w *La Nouvelle NRF* Maurice Blanchot komentuje to zdanie, zestawia je z podobnymi opiniami Nietzschego oraz Valery'ego i sugeruje, że nowoczesna literatura powinna odejść od wszelkiej głębi. [...] Z trudem godzimy się z myślą, że doświadczenie głębi, jakiemu wszyscy trzej

## Mowa epoki – ciało i gest

Rilke w studium o Rodinie stwierdza, co dość oczywiste, że najważniejszą ze sztuk współczesnych stała się rzeźba. Interesujące jest jednak uzasadnienie tej tezy: rzeźba, według niego, potrafiła artykułować niewypowiedziane dotąd sprzeczności modernizmu. Było to możliwe, ponieważ rzeźba, zdaniem Rilkego, straciła moc reprezentacji, przestała opowiadać o świecie, podejmować jakikolwiek temat. Zyskała natomiast szczególną siłę dośrodkową („ów ruch, który kieruje się do wnętrza”) (AR 38) będącą impulsem przebudowy formy przedmiotu artystycznego. Proces autonomizacji dzieła sztuki opisuje Rilke poprzez personifikujące metafory osamotnienia, na które skazuje formujący się przedmiot samego siebie. Paradoksalnie jednak nowy kształt rzeźba przybiera dzięki temu, że stała się tak czuła na głosy współczesności. Skoncentrowanie uwagi na powierzchni prowadzi wprost do problematyki ciała:

[Rzeźba] miała być powołana do znalezienia tego, czego inne [sztuki] szukały po omacku? Musiała dopomóc epoce, której męczarnię stanowił fakt, iż niemal wszystkie jej konflikty leżały w sferze niewidocznej. **Jej mowa była ciałem.** A ciało to kiedyż widziano po raz ostatni? Warstwa za warstwą nakładały się na nie szatyniczym wciąż odnawiający się malunek, lecz pod osłoną tej zewnętrzności rosła dusza przemieniała je, bez wythnienienia obróbce poddając wygląd. Ciało stało się inne. I gdyby odsłonić je teraz, posiadałoby może tysiąc możliwości wyrażenia wszelkiej nowości i bezimienności... (AR 16; wyróżn. – M.P.)

Najważniejszym laboratorium, przestrzenią, w której rzeźbiarz przeprowadzał swoje eksperymenty, było ciało.

Rodin wiedział, że przede wszystkim chodzi o nieomylną znajomość ciała ludzkiego. Powoli, badawczo **dotarł aż do jego powierzchni** i oto teraz wysunęła mu się, z zewnątrz naprzeciw ręką, określając i ograniczając z drugiej strony powierzch-

---

[Nerval, Baudelaire, Rimbaud] tak tragicznie się oddali, nie dotyczy dzisiejszego człowieka. Owszem, głębia często była tylko pretekstem dla nostalgii, polem dla dowolności, schronieniem dla przyjemności lub osamotnienia. Dziś często obnaża się jej sprzyjanie wszelkim mistyfikacjom, które zniekształcają nas i zniewalają. A jednak to ona, i tylko ona, umożliwia istnienie horyzontalności, ustanawia relację, pozwala porozumieć się, do woli rozpościerać płaszczyzny, wprawiać jedną formę w drugą, nawiązywać prawdziwy kontakt. Cały poetycki wysiłek naszej epoki – myślę tu o autorach tak różnych jak Char, Ponge, Cayrol czy Bonnefoy – polega właśnie na odtwarzaniu tego kontaktu. Jak sądzę, wszystkim tym poetom chodzi o to, by przemierzyć głębię i wyjść z niej wyzwolonym i przepojonym braterstwem. Wszyscy oni w taki czy inny sposób zanurzają się w tym, co niepoliczalne i niemożliwe, w śmierci, by następnie – albo w tym samym czasie – wyjść z tego żywi. To paradoksalne, a mimo to wciąż z sukcesem ponawiane doświadczenie, które wiąże literaturę z niemożliwością literatury i opiera bycie na obcowaniu z nicością” (*Poezja i głębia*, przekład i posłowie T. Swoboda, Gdańsk 2008, s. 9–10).

nie równie ściśle, jak było to od wewnątrz. Im dalej szedł po odległej swej drodze, tym dalej pozostawał przypadek, zaś jedno prawo prowadziło ku drugiemu. (AR 20; wyróżn. – M.P.)

Cieleśna materia rzeźb Rodina stała się dla Rilkego formą wyrastającą z dążenia do wsłuchiwania się w siebie, „pochylania się ku swemu wnętrzu” (AR 43). Prowadzi to do narodzin nowych zasad tworzenia. Pierwsza dotyczy **przeformułowania pojęcia całości**. Rodinowskie rzeźby bez rąk stanowią przykład możliwej struktury, która wyrasta z poszukiwania nadmiaru w tym, co naturalne, i odnajdywania nowego ładu w tym, co nie-naturalne, nie-zwykle. Rilke porównuje te rzeźby z obrazami impresjonistów, którym naiwni odbiorcy zarzucali wady kompozycyjne tam, gdzie z całości przedmiotu na płótnie ostawała się tylko część. Równocześnie dostrzega innowacyjność w próbach autonomizowania części ciała – tu znów powraca motyw rąk („Istnieje cała historia rąk, posiadają one istotnie własną kulturę, osobliwe swoje piękno; przyznaje im się prawo posiadania własnego rozwoju, własnych pragnień, uczuć, nastrojów, predylekcji” (AR 47; wyróżn. – M.P.).

Drugi wynalazek estetyki Rodina polega na określeniu **nowej dynamiki konstytuowania się dzieła**. Jej osią jest **interakcyjność form** – miejsce zetknięcia, przecięcie płaszczyzn:

Ręka, która kładzie się na ramieniu czy udzie innego człowieka, nie całkiem należy już do ciała, od którego pochodzi: z niej i z przedmiotu, którego dotyka, czy który chwyta, **powstaje przedmiot nowy**, jeszcze jeden przedmiot, nie posiadający nazwy i nie należący do nikogo. (AR 48; wyróżn. – M.P.)

W rzeźbach figuratywnych, będących domeną twórczości Rodina, ciężar nowości spoczywa na formach powstających z przekształcenia znanych kształtów w nieznanne układy. „**Stykanie się żywych i ruchomych płaszczyzn**” (AR 51; wyróżn. – M.P.) **jest głównym tematem rzeźb**.

Najbardziej znacząca w kontekście powiązań artystycznych wynalazków Rodina z kształtem nowoczesności jest dostrzeżona w jego twórczości oryginalna **estetyka gestu**. Gest to „stan pośredni”, a „życie współczesnego człowieka schodziło się właśnie na stanach pośrednich – zarówno jego działania, jak i niemożności działania” (AR 58). Rilke opowiada historię wynalazku rodinowskiego gestu. Skierowanie uwagi na gest rzeźbiarz zawdzięcza Dantemu<sup>22</sup>; uważał, że *Boską Komedie* wypełnia „wiedza o tysiącu gestów” (AR 53). Zyskawszy tę wiedzę, Rodin mógł dostrzec świat gestów w całej przeszłej kulturze; wtedy też przekonał się, że ów świat trwa do dziś: gesty

<sup>22</sup> Samo zainteresowanie się fenomenologią ciała i jego ekspresją zawdzięcza Rodin także innemu pisarzowi: „wyczuwał w Baudelairze kogoś, kto go wyprzedził, kogoś, kto nie dał się zwieść twarzom i kto szukał ciał, w których życie było intensywniejsze, okrutniejsze i bardziej niespokojne” (AR 27).

bogów, starożytnych tancerzy, pędzących zwierząt, rytualnych obrzędów „osobliwie łączą się z nowymi gestami” (AR 56). Współczesny gest jest niecierpliwy, nerwowy, szybki i pospieszny, ale równocześnie powściągliwy. Nie ma w sobie „zdecydowanej prostoty, z jaką ludzie dawni sięgali po wszystko [...], gdzie ważny był jedynie punkt wyjściowy i końcowy. Pomędzy tymi dwoma prostymi momentami wsunęły się niezliczone przejścia” (AR 58).

Właśnie z **estetyki gestu rodzi się nowoczesna refleksyjność ciała** („psychologia ciała”; AR 228). Zarówno Rilke, jak i Simmel odczytują rzeźby Rodina jako tekst o takiej „trajektorii tożsamości nowoczesnego człowieka”, jakby powiedział Giddens, która rodzi się z gestu i w nim też najpełniej się realizuje. Z tej lektury gestu wyłania się obraz podmiotu świadomego niejednoznaczności początku i celu swej egzystencji, wsłuchanego w wiele dźwięków-sygnarów, jakie przesyła świat, patrzącego z dystansu na rzeczy i ludzi, ceniącego dyskrecję minimalnej aktywności bardziej niż radykalizm działań, poszukującego nie domknięcia, pełni, lecz intensywności impulsów. Dzieła Rodina wskazują na procesualną samorealizację nowoczesnego podmiotu uobecniającą się w stonowanym ruchu wśród „niezliczonych przejść”.

Simmel widział w Rodinie twórcę, który najpełniej potrafił wyrazić „psychiczny rytm współczesności i współczesnego poczucia życia” (MD 220). Gest odgrywał w tym rozpoznaniu rolę pierwotną i fundującą, ponieważ był to „**gest dojrzewający gdzieś w nieświadomości, niejako dorabiał sobie odpowiednie ciało, ruch budował sobie materię**” (MD 224; wyróżn. – M.P.). Droga od ruchu do materii, określająca porządek nowoczesności, odnajduje swój pierwowzór w procesie tworzenia. **Gest stanowi centrum Rodinowskiego tworzenia, organizuje psychiczny rytm tworzącego podmiotu, inicjujący kształt dzieła w procesie twórczym**<sup>23</sup>. **Analiza jaźni rozwijającej się na przedłużeniu gestów ciała prowadziła do pytania o artystę, do właściciela tych rąk, które tworzyły kadłuby bez rąk i ręce bez tułowia, do twórcy jako psychofizycznej całości.**

Rilke jest świadomy, że powinien w swojej monografii zaspokoić ciekawość czytelników oczekujących na opowieść o życiu artysty. Podejmuje grę z odbiorcą i dawkuje napięcie. Ale też od początku stawia sprawę jasno: chcecie opowieści o sławnym artyście? Przecież wiecie, że sława to „suma wszelkich nieporozumień” (AR 7). **A zatem opowieść o życiu artysty może być tylko fikcją i należy do przyszłości: „nadejdzie może jeszcze czas, w którym wynajdzie się temu życiu jego historię, jego powikłania, epizody i szczegóły. Będą one wymyślone”** (AR 10; wyróżn. – M.P.).

---

<sup>23</sup> Krótką syntezę młodopolskiej refleksji nad gestem zawiera prekursorskie studium R. Nycza *Gest śmiechu*, [w:] tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 235–236.



Rilke podejmuje tu zatem retorykę narracji tożsamościowej przesuwa-  
jącej artystę w sferę poszlak za ledwie, śladu śladów, tego, co istnieje za led-  
wie jako odbłask. Studiowanie materiałów biograficznych artysty zyskuje  
znamienne porównanie: „I podobnie jak z różnych min widzów na widowni  
odgadnąć można dramat, jaki rozgrywa się na scenie, on szukał we wszyst-  
kich tych twarzach Tego, który dla nich jeszcze nie przeminał” (AR 98).

To wszystko mieści się jednak w obszarze niepewnych znaczeń, które  
może kiedyś, dzięki regułom literackiej konwencji ułożyć się w dobrze skro-  
joną historię, sensowną, ciągłą fabułę ze zwrotami akcji, która niewiele  
będzie miała wspólnego z „prawdą tworzenia”. Ta bowiem realizuje się  
we „**wzniosłości, wynikającej z samego ich [podmiotu i artefaktu]  
istnienia, a nie z ich znaczenia**” (AR 21; wyróżn. – M.P.). **Stwarzanie  
twórcy przez Rilkego nie dokonuje się w systemie znaczeń, lecz  
przede wszystkim obecności**, która, uchwycona w jednym punkcie cza-  
soprzestrzeni, zatacza coraz szersze kręgi, aż po najdalszy horyzont.

#### BIBLIOGRAFIA

- Baudelaire Ch., *O sztuce. Szkice krytyczne*, wybór i przekł. J. Guze, wstęp J. Starzyński, Wrocław 1961.
- Berleant A., *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, przekł. K. Wilkoszewska, Kraków 2011.
- Blanchot M., *Przestrzeń literacka*, przekład i posłowie do polskiego wydania T. Falkowski, Warszawa 2016.
- Foucault M., *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przekł. T. Komendant, Gdańsk 2006.
- Giddens A., *Konsekwencje nowoczesności*, tłum. E. Klekot, Kraków 2008.
- Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2006.
- Kuczyńska-Koschany K., *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004.
- Lepienie W., *Trzy kultury. Socjologia między literaturą a nauką*, przekł. K. Krzemieniowa, Poznań 1997.
- Richard J.-P., *Poezja i głębia*, przekład i posłowie T. Swoboda, Gdańsk 2008.
- Rilke R.M., *August Rodin*, przekł. W. Wirpsza, Kraków 1963.
- Rilke R.M., *Malte. Pamiętniki Malte – Lauridsa Bridge*, przekł. W. Hulewicz, Warszawa 1933.
- Simmel G., *Most i drzwi. Wybór esejów*, przekł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006.
- Steiner G., *Gramatyki tworzenia*, przekł. J. Łoziński, Poznań 2004.
- Steiner G., *Poezja myślenia. Od starożytnych Greków do Celana*, przekł. B. Baran, Warszawa 2016.
- Steiner G., *Rzeczywiste obecności*, tłum. O. Kubińska, Gdańsk 1997.

