

# Katarzyna Szewczyk-Haake

---

## Co z nami się stanie albo o co Józef Wittlin mógłby zapytać Rainera M. Rilkego

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1/2 (133-134),  
308-318

---

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Katarzyna SZEWCZYK-HAAKE

### Co z nami się stanie albo o co Józef Wittlin mógłby zapytać Rainera M. Rilkego

Autorka monografii dotyczącej obecności Rilkego w poezji polskiej XX wieku stwierdza, że popularność autora *Księgi obrazów* wśród artystów z kręgu poznańskiego ekspresjonizmu nie przełożyła się na możliwe do wytropienia wpływy czy pokrewieństwa na gruncie ich twórczości własnej<sup>1</sup>. Fakt ten uważa badaczka za zaskakujący, zważywszy zarówno na apologetyczny ton ich wypowiedzi, jak i na dające się stwierdzić pokrewieństwa myślowe między poznańskimi ekspresjonistami a dziełem Rilkego, które przy pewnym rozumieniu ekspresjonizmu da się zaliczyć do tego prądu literackiego<sup>2</sup>.

W powojennych publikacjach Józefa Wittlina, których historia literatury nie zwykła wiązać z ekspresjonizmem, istnieją natomiast całkiem liczne odwołania do Rilkego, którego dzieło polski pisarz uwewnętrznił w zaskakującym stopniu. Dowodem tego przywiązania są przytaczane w eseistyce fragmentaryczne i nie publikowane gdzie indziej własne przekłady wierszy autora *Księgi godzin*<sup>3</sup>. Odwołania do utworów Rilkego znajdujemy m.in. w poświęconym pamięci Jana Lechonia eseju *Śmierć i śmiech*, a także w przedmowie do zbioru *Orfeusz w piekle XX wieku*. Genealogię tytułu swojego eseistycznego *opus magnum* wyjaśnia Wittlin, entuzjas-

---

<sup>1</sup> Zob. K. Kuczyńska-Koschany *Rilke poetów polskich*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2004, s. 52.

<sup>2</sup> Tamże s. 35.

<sup>3</sup> Zob. J. Zieliński *Na drożdżach śmierci*, w: J. Wittlin *Pisma pośmiertne i inne eseje*, wyb., oprac. i przedm. J. Zieliński, Biblioteka Więzi, Warszawa 1991, s. 13. O szczególnym przywiązaniu Wittlina do poezji Rilkego pisze także Kazimierz Nowosielski – zob. tegoż *Hiobowe wołanie Józefa Wittlina*, „Znak” 1984 nr 5-6.

tycznie komentując fragment *Sonetów do Orfeusza*, co jednak szczególne, odzegnując się zarazem od bezpośredniej z nimi łączności: „Autor nie śmie podsuwać czytelnikowi przypuszczenia – pisze Wittlin – że treść [książki] pozostaje w związku z religią lub poezją orficzną. Nawet nie z liryką neoorfików XX wieku”<sup>4</sup>. Jakby dla potwierdzenia tego zastrzeżenia i wykazania innych możliwych źródeł inspiracji, do kolekcji orfickich motywów dodaje Wittlin utwory Kazimierza Wierzyńskiego, a po chwili wprowadza dość karkołomne skojarzenie mitycznego śpiewaka z Janem Kiepurą. Cytowane zapewnienie o „niedostawaniu” do poezji orfickiej i neoorfickiej można uznać oczywiście za modelową realizację toposu skromności. Można jednak, tytułem wprowadzenia do dalszych rozważań, dostrzec w nich towarzyszący niekłamanemu podziwowi dla Rilkego cień dystansu, czy lepiej – świadomość nieredukowalnej a zasadniczej odmienności własnego sposobu rozumienia zadań sztuki.

Już w przedwojennej eseistyce Wittlina znaleźć można bowiem tekst, w którym pokrewieństwa z twórczością Rilkego wykraczają poza ogólną sferę światopoglądowych podobieństw i mają charakter faktycznego dialogu z dziełem autora *Maltego*. Mam na myśli jeden z esejów *Z walizy francuskiej*, zatytułowany *Chartres*, zamieszczony w 1930 roku w „Tygodniku Ilustrowanym” (nr 30), a później przedrukowywany w *Orfeuszu w piekle XX wieku* (s. 216-221). Wittlinowska interpretacja arcydzieła gotyckiej architektury jest błyskotliwym, skrótowym wykładem koncepcji estetycznych autora, odczytującego teksty kultury zawsze z perspektywy etycznej<sup>5</sup>. Zasadniczy dla wywodu motyw spojrzenia wydaje się świadomym nawiązaniem do znanego Rilkeńskiego wiersza, którego podmiot liryczny zatapia się w kontemplacji torsu Apollina. W niniejszym tekście próbuję odpowiedzieć na pytanie, dlaczego takie skojarzenie jest zasadne, a także – jak rozumieć gest odwołania się do wiersza Rilkego wobec licznych przesunięć i modyfikacji, jakim w komentowanym esejzie zostaje poddana perspektywa patrzącego i jednocześnie obserwującego podmiotu.

|.

Oczy pojawiają się na samym początku Wittlinowskiego tekstu, w pierwszym zdaniu: „Słoneczny żar oślepią oczy, znużone rozgrzaną pstrokaczną paryskich ulic...”. Organ odpowiadający za ludzkie widzenie będzie w tym esejzie istotny, a jego

<sup>4</sup> J. Wittlin, *Przedmowa*, do: tegoż *Orfeusz w piekle XX wieku*, postł. J. Zieliński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 12. Cytaty z *Orfeusza...* lokalizuję w tekście.

<sup>5</sup> Por. J. Olejniczak *Między „Pan jest literat” a „jestem tylko pisarzem”. O powinnościach i zobowiązaniach literatury w eseistyce Józefa Wittlina*, w: *Studia o twórczości Józefa Wittlina*, red. I. Opacki, UŚ, Katowice 1990, s. 73-93; E. Wiegandt *Wstęp*, do: J. Wittlin *Sól ziemi*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991, BN I 278, s. XIV.

rola pojmowana w sposób nieoczywisty. Świadczy o tym szczególnie konstrukcja pod koniec tego samego, otwierającego akapitu: „pociąg [...] z radością rzuca się w wonną zieleń [...] unosząc z sobą nasze płuca spragnione powietrza, o c z y ł a k n ą c e s p o k o j u i s e r c a g ł o d n e p i ę k n o ś c i” [podkr. K.S.-H.] (s. 217). Znamienne jest owo przesunięcie, rozbijające utarte personifikacje: oczy, zatem i zmysł wzroku, powiązany zostaje nie z estetyczną rozkoszą (pięknem), lecz ze stanem emocjonalnym (spokojem); natomiast serce – wiązane tradycyjnie z uczuciem i emocjonalnością – okazuje się głodne p i ę k n a. Sfery uczucia i estetycznej kontemplacji okazują się ściśle związane, emocje i estetyka sąsiadują ze sobą, jednak rozumienie ich relacji ulega przekształceniu: to nie dzięki oglądaniu rzeczy pięknych człowiek ma nadzieję osiągnąć wewnętrzny spokój, a raczej dzięki postrzeżeniu tego, co spokojne, serce może doznać zachwycenia rzeczywistym pięknem. I rzeczywiście, gdy Wittlin opisuje katedrę w Chartres, zachwycenie jego nie wynika z fizycznej urody tego miejsca. Przeciwnie nawet, przyznaje on, że: „Trudne jest piękno tej gotyckiej architektury i rzeźby, trudne i nie uśmiechnięte. We francuskich sklepieniach, łukach i kontrefortach na próżno szukamy wdzięku kolorowych italskich, zwłaszcza tokańskich struktur” (s. 219). Spokój gotyckich przedstawień nie wynika ani z ich fizycznego piękna, ani z tematyki obrazowanych scen, lecz jest owocem wewnętrznej prawdy, która rozświetla te dzieła.

Wittlin pisze najpierw o figurach widocznych na tympanonie jednego z trzech portali w Chartres. Tutaj motyw spojrzenia pojawia się marginalnie, wpleciony w psychologiczne rozważania:

A kto z żywych zrozumie anioła, którego pierś okrywa tarcza zegara słonecznego? Może tą tarczą sama wieczność zasłania się przed doczesnością? Co się śni świętemu Marciniowi? Co mieści się w spojrzeniu, którym święta Anna obdarza swe dziecko na rękę? [...] A kto wytłumaczy gest ręki Boskiej w chwili, gdy Adama powołuje do życia? (s. 220)

„Rozczłonkowanie” rzeźb w opisie, zwracającym uwagę na wyemancypowane „pierś”, „wargi”, „rękę” i skupiającym się na detalu, trafnie oddaje uczucia człowieka oglądającego tłoczny od postaci gotycki tympanon. Temu pietystycznemu pochyleniu się nad fragmentem towarzyszy refleksja ujęta, co znamienne, w szeregu retorycznych pytań, wskazujących tyleż na naturalną ludzką potrzebę takiego psychologizującego odczytania, co na jego bezowocność, na nietrafność poszukiwania narzędziem umysłu interpretującego rzeźbiarskie przedstawienia ludzkich postaci wyższego sensu, który skrywa się p o z a nimi: „Każda z tych postaci [...] nosi w sobie ów najwyższy sens, którego zrozumienie przekracza już granice ludzkiego rozumu” (tamże).

Już w następnym akapicie Wittlin przechodzi jednak od opisu ujmującego postaci przedstawione w perspektywie biblijnej czy apokryficznej narracji, do uchwycenia tego, jak arcydzieło gotyku oddziałuje na odbiorcę, i tego, co w chwili spotkania człowieka i dzieła sztuki dzieje się z jednym i drugim. W tym fragmencie powraca znów wątek w z r o k u i s p o j r z e n i a, dzięki któremu widzi i obiekt obserwowany zamieniają się w końcu rolami:

Nerwowo, w pośpiechu przyjeżdżamy od kruchych i wątpliwych prawd i reguł naszego bytu do tej olbrzymiej, tyle lat trwającej i w głazy zamkniętej prawdy. Po cośmy tu przyjechali? Nakarmić oczy pięknością? Zapewne, spojrzenia nasze nie splugawią czystości tej katedry. Nie ma obawy: katedra wytrzyma nasz wzrok, jak wytrzymała wszystkie pożary, które ją nawiedziły w ciągu wieków, wojny i rewolucje. Po tych kamieniach ześlizgnęły się miliony ócz ludzkich, zachwyconych i sceptycznych, a katedra trwa niewzruszona. Ale co z nami się stanie, jeśli my nie wytrzymamy na sobie spojrzenia katedry? Co będzie, jeśli oczy tych rzeźb, te święte gesty rąk – urzekną nas i już nie puszczą od siebie? Co uczynimy wówczas? Czy mamy zrzucić z siebie wszystką pychę, zapomnieć o tym, co trawi i spala nas na popiół, i zostać już tu na zawsze? Czy też mamy udać się na dworzec i wrócić tam, skąd przybyliśmy, i zabrać sobie na pamiątkę kilka fotografii katedry, które zawiesimy nad naszymi biurkami i łózkami? [podkr. K.S.-H.] (s. 221)

O ile we wcześniejszych partiach tekstu można było odnieść wrażenie, że tym, co człowieka przerasta, jest w Chartres historia święta, o tyle w zacytowanym akapicie pojawia się sugestia, że moc „urzekania” widza, jaką promieniuje budowla, wynika z jej oddziaływania jako dzieła sztuki. Tutaj już patrzą na widza nie tylko poszczególne rzeźby, ale cała – niemająca przecież oczu – katedra.

Przypisanie mocy patrzenia kamiennym figurom zdobiącym portale świątyni jest zabiegiem często spotykanym w opisie gotyckiej katedry, podobnie jak jej personifikowanie poprzez dostrzeżenie w jej elementach architektonicznych (oknach, witrażach, rozetach) analogii z oczami<sup>6</sup>. Jednak Wittlinowski opis jest zdecydowanie bardziej skomplikowany, angażuje bowiem w tę personifikację także typowo ludzką, a przypisywaną tutaj kamiennej budowli, zdolność dokonywania m o r a l n e j o c e n y obserwowanego obiektu. W tym właśnie momencie rodzi się możliwość dostrzeżenia podobieństwa z pewnym tropem myślowym obecnym u Rilkego.

Cały tom *Nowych wierszy* przenika tematyka w z r o k u i s p o j r z e n i a, a problematykę tę Rilke interpretuje na nowo, wpisując ją w etycznie pojmovaną kategorię o b c o ś c i<sup>7</sup>. Z mojego punktu widzenia najbardziej interesujący jest jednak słynny wiersz Rilkego *Starożytny tors Apollina* (*Archaischer Torso Apollos*), w którym znajdujemy to samo co u Wittlina odwrócenie ról dzieła i obserwatora: pozbawiony oczu tors patrzy na widza „każdym miejscem”. To wrażenie sprawia, że dzieło, mimo widocznego uszkodzenia, jawi się widzowi jako doskonałe i poruszające:

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

<sup>6</sup> Zob. M. Czermińska *Gotyki i pisarze. Topika opisu katedry, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2005, s. 281-283.

<sup>7</sup> Por. K.-D. Hähnel *Rainer Maria Rilke. Werk – Literaturgeschichte – Kunstschauung*, Aufbau, Leipzig 1984, s. 83 i nast.

## Opinie

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 ramiony  
i nie mógłby się skórą drapieźnika mienić

i z wszystkich krańców nie wybuchałby od razu  
jak gwiazda: bowiem każde miejsce tego głazu  
widzi cię. Musisz twoje życie zmienić.<sup>8</sup>

Tymi słowami kończy się wiersz, pozostawiając odbiorców w stanie uniesienia, ale i niepewności, gdyż nie dowiemy się, w jaki właściwie sposób dokonać się ma przemiana naszego życia po konfrontacji z dziełem ani jakie rezultaty ma przynieść<sup>9</sup>. Dla Wittlina tymczasem dopiero w tym punkcie rozpoczyna się prawdziwa dyskusja.

### 2.

Przygotowaniem do tej dyskusji jest zarysowana już zawczasu przez Wittlina opozycja: czystość katedry – plugawie spojrzenie współczesnego turysty, który przybywa „nerwowo, w pośpiechu”, by omieść budowlę nieuważnym spojrzeniem. Przez chwilę można mieć wątpliwość, czy nie mamy tu do czynienia z przeciwstawieniem tego, co ludzkie (zmiennie, splamione niestałością, skazane na szybkie przemijanie), temu, co przez człowieka stworzone, lecz jako dzieło sztuki – wieczne, nieskalane przez upływający czas. Szybko jednak Wittlin precyzuje początkowe rozróżnienie i czytelnik orientuje się, że interesuje go przede wszystkim zderzenie katedry ze współczesną, nowoczesną wrażliwością. Zaznaczeniu tej kwestii służy dylemat wieńczący akapit: czy ci, których spojrzenie katedry zniewoli i opęta, powinni w radykalnym geście wewnętrznej przemiany pozostać przy niej na zawsze, czy raczej odejść, zatrzymując tylko stereotypowe wspomnienie. Współczesność bowiem jest przeciwna temu, co wyraża katedra, całej pewności znajdującej wyraz w tej budowlu: wyznaje prawdy „kruche i wątpliwe”, na których nie sposób ufundować czegoś wzniosłego i stałego. Dlatego też powrót do „dzisiejszego świata” oznaczać musi zapomnienie Chartres. Próba zabrania go z sobą, przeniesienia z pomocą widokówki w domenę własnej codzienności, jawi się jako działanie dalece niewspółmierne do rangi faktycznego przeżycia.

---

<sup>8</sup> R.M. Rilke *Starożytny tors Apollina*, w: tegoż *Poezje*, wyb., przekł. i wstęp M. Jastrun, Kraków 1987, s. 125, podkr. KS-H. *Nowe wiersze* ukazały się po niemiecku w 1907 roku.

<sup>9</sup> Por. A. Melberg *Några vändningar hos Rilke*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Wydawnictwo Literackie, Stockholm 1998, s. 27.

Konfrontacja z katedrą zmusza – podobnie jak w sonecie Rilkego – do radykalnej przemiany życia, której najwłaściwszą formą wydawałoby się zerwanie ze współczesnym światem. W tym punkcie wywodu Wittlin stosuje jednak gwałtowne *aversio*. Po zbudowanym z długiej serii retorycznych pytań, dynamicznym *crescendo*, następuje powrót pod katedrę i reporterskie spojrzenie na otaczające ją rekwizyty. Ta zmiana perspektywy ma doniosłe konsekwencje, z których najistotniejszą jest przeświadczenie o konieczności już nawet nie odejścia, lecz u c i e c z k i spod katedry, z zasięgu jej spojrzenia. Jak się okazuje, współczesność odcięła już bowiem samą nawet m o ż l i w o ś ć radykalnego zanegowania świata w jego nowoczesnym kształcie<sup>10</sup>:

Nad wieżami katedry krążą aeroplany wojskowe. W pobliżu, na przeciwległym wzgórzu, znajdują się hangary. Nad wielowieczną elewacją tych łuków, nad krótkotrwałą elewacją naszych małych serc – wzbijają się maszyny, w których siedzą ludzie. Jak postąpić, żeby było najlepiej? Mamy wejść do tej angielskiej herbaciarni naprzeciw południowego portalu katedry i posiedzieć tu aż do Ostatecznego Sądu, kiedy figury z tympanonu, który widać przez okna herbaciarni, przestaną być kamieniami? Tak chyba będzie wyglądał Sędzia, który policzy nasze cnoty i zbrodnie, pomści nasze krzywdy i wynagrodzi Sprawiedliwych. Czy mamy tu Nań czekać, w tej herbaciarni, czy wrócić tam, skąd przyszliśmy?

Kamienni aniołowie mają skrzydła, żywi ludzie mają tylko aeroplany. Uciekajmy stąd. (s. 221)

Pytania, które stawia Wittlin na końcu cytowanego akapitu, przylegają ściśle do Rilkeńskiego sonetu, wręcz wydają się wyrastać wprost z urwanej w wierszu Rilkego myśli i w tym sensie można odczytywać je jako polemikę z utworem, który wobec stawianych przez Wittlina problemów musi jawić się, mimo zamkniętej formalnie struktury, jako niedokończony. Wedle Wittlina stając wobec dzieła faktycznie doświadczamy ciężaru i zobowiązującej mocy jego wzroku. Co jednak z tym spojrzeniem może uczynić człowiek, który zdaje sobie sprawę z mrocznych stron współczesnej rzeczywistości (jej emblematem jest dla Wittlina wojskowy samolot), i który rozumie, że nawoływanie do przemiany siebie nakłada na niego obowiązek zmiany całego świata? (Co warte zauważenia, Rilkeńskie „ty” albo znajduje się w muzeum, albo w sposób doskonały było w stanie w chwili obcowania z dziełem odciąć się od wszelkich pozaestetycznych doznań. Wprawdzie katedry nie sposób przenieść do muzeum, jednak nie można nie zauważyć, że Wittlin podkreśla sytuację podmiotu „w świecie” w sposób intencjonalny.) Rzeczywistość, którą sobie stworzyliśmy, twierdzi Wittlin, jest zbyt głośna, by przemogła ją cisza katedry; ulegając natomiast tej ciszy i głuchnąc na dźwięki świata, stawiamy się w sytuacji moralnie dwuznacznej.

<sup>10</sup> Teza Wittlina byłaby tu zgodna z tym, co o nowoczesności piszą niektórzy jej teoretycy – że zbyt jednoznacznie i bezpowrotnie oderwała ludzi od właściwej wcześniejszym pokoleniom pewności, by możliwy był powrót do tej ostatniej. Por. M. Berman „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Universitas, Kraków 2006, zvl. s. 65-77.

## Opinie

Ciężar zbudowanej z kamienia katedry znajduje wyraz w jej spojrzeniu. Jej wzrok przygniata człowieka, uświadamia mu jego bezradność, zawstydzają go. Opiswane przez Wittlina katedra i rzeźby w swojej istocie zawierają zarówno martwość kamienia (szarość) i pierwiastki vitalne, ożywione (wzrok), ciężar materii i lotność spojrzenia. Zaryzykować można uogólnienie, że ożywianie tego, co martwe, i unieruchamianie stworzeń żywych jawi się jako jedna z najistotniejszych cech rzeźby w jej literackich ujęciach (począwszy od utworów dawnych, jak – tłumaczone zresztą w późniejszych latach przez Wittlina – wiersze Giovanniego Strozzi i Michała Anioła<sup>11</sup>). Na takim paradoksie buduje też Rilke: w wierszu mowa jest z jednej strony o „kamieniu” („jawnie” potrząskanym, przez to „krótkim” i „odkształconym”), z drugiej – o pięknym ciele (tors, wypukłość piersi, łędźwie), którego żywioł i żywotność („płodna siła”) są dobitnie podkreślone. Koniec końców rzeźba ulega jednak dematerializacji w chwili „wybuchu”, unoszącego w powietrze fizyczne właściwości zarówno kamiennej, jak i cielesnej materii, zmieniającego je w gwiazdne promienie i wreszcie w lotny wzrok, dzięki któremu to, co estetyczne staje się początkiem tego, co etyczne.

Także w tym miejscu diagnoza Wittlina wydaje się próbą dopowiedzenia tego wszystkiego, co u Rilkego nie pomieściło się już w granicach sonetu, a co wynika z umiejscowienia patrzącego i obserwowanego widza w ramach współczesnej kondycji. Dostrzeżona przez Wittlina opozycja ciężaru i lekkości, kamiennych aniołów i żywych ludzi, pozostaje głęboko niejednoznaczna. Kamienni aniołowie to aniołowie groźni, bezduszni, surowi i chociaż to im dane są skrzydła, ich wzniosłość i świętość w żywych ludziach mogą budzić lęk, a z pewnością – dystans. Współcześni ludzie, wynalazcy aeroplanów, które służą jedynie uniesieniom pozornym, pozostają jednak w przeciwieństwie do rzeźbionych aniołów, *żywi* i autentyczni. W tej opozycji i migotliwym znaczeniu obu jej członów dostrzec można sedno Wittlinowskich wątpliwości, przed którymi nie uchroniły się ani metafizyczne przeświadczenia przednowoczesne, ani wiara w sztukę, estetyczny mit usprawiedliwiający odejście artysty od świata społecznego.

### 3.

Wittlin i Rilke głoszą koncepcję dzieła sztuki, która wydaje się wyprzedzać niektóre stwierdzenia XX-wiecznej hermeneutyki. W ujęciu Martina Heideggera dzieło jest często personifikowane, a jego działania względem widza oddaje filozof za pomocą określenia *Anstoß*<sup>12</sup>: pchnięcie. Słowo to, przypisujące nieożywionej materii zdolność fizycznego oddziaływania właściwą działającej z rozmysłem

---

<sup>11</sup> Zob. *Przyjaźnie poetyckie Józefa Wittlina*, oprac. i posł. Z. Kubiak, PIW, Warszawa 1995, s. 9. Jak podaje Kubiak, ostateczna wersja przekładów powstała w trakcie drugiej wojny światowej.

<sup>12</sup> Por. M. Heidegger *Źródło dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera, w: tegoż *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasimiuk i in., Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 45 i nast.



istocie żywej, trafnie ujmuje to, co w swym sonecie opisuje Rilke, mianowicie fakt, że ze strony rzeźby płynie w stronę widza nieodparty i przemożny impuls.

Spotkanie z katedrą w opisie Wittlina otwierają frazy, które uznać wypada za typową dla ekfrazy gotyckiej świątyni realizację toposu niewyraźności<sup>13</sup>, ale które można też rozpatrywać w perspektywie hermeneutycznej teorii interpretacji, stwierdzającej, że „mówienie dzieła sztuki nigdy nie wyczerpuje się w pojęciach”<sup>14</sup>. Przede wszystkim jednak bliski jest Wittlin hermeneutycznej koncepcji obcowania z dziełem, kiedy stawia następującą tezę dotyczącą jego oddziaływania na widza:

Nawet wspomnienie tej katedry przerasta moje siły i ubogą wiedzę. Nie znam również technicznej nomenklatury tego budownictwa. Ale wiem jedno: nie tylko to jest ważne, co wynosimy z Chartres, ważne jest również to, cośmy z sobą przynieśli, a przede wszystkim, skąd przybywamy. Od tego zależy wartość i siła, z jaką katedra na nas oddziaływa. Cokolwiek byśmy tutaj ze sobą przynieśli, skądkolwiek byśmy przybyli – wszystko zmaleje w obliczu tej wielkości. I nasz ból, i nasza radość, i pycha, i miłość własna. [podkr. K.S.-H.] (s. 218)

W wywodzie tym na pierwszy rzut oka uderza zawarta w nim pozorna sprzeczność. Czy to, co ze sobą przynosimy i z czym stajemy przed dziełem sztuki, uważa Wittlin za ważne dla uruchamiających się w widzu znaczeń, czy też przeciwnie (obie sugestie pojawiają się niemal jednocześnie)? Odpowiedź znosi ten paradoks, gdyż uwzględnia *p r z e m i a n ę*, jaka dokonuje się w odbiorcy dzieła, który w akcie oglądu zapomina siebie, poddając się estetycznemu oddziaływaniu budowli<sup>15</sup>.

Powstaje zatem pytanie, jak kontakt z dziełem wpływa na odbiorcę, jakie rezultaty przyniesie owo spotkanie. W sonecie Rilkego widz, do którego bezpośrednio i w sposób apodyktyczny zwraca się dzieło, pojmuje chyba płynący z jego strony imperatyw. Ponadczasowe piękno dzieła staje się „ośnieniem” i zmusza widza do uległości, do podjęcia dzieła wewnętrznej przemiany. Czy przemiana ta faktycznie się dokona, a także w jaki sposób i jakie przyniesie efekty – to, jak już zaznaczałam, z wiersza nie wynika. Jednego możemy wszakże być pewni: to co estetycznie piękne, ma – wedle Rilkego – etyczną moc wpływania na ludzkie życie.

Wittlin zapewne zgodziłby się z tym ujęciem, podobnie jak zgadzał się z innymi, głoszonymi przez Rilkego „sakralnymi prawdami”<sup>16</sup>, ale zarazem ta odpowiedź mu nie wystarcza. Sportretowany w eseju człowiek stający wobec dzieła sztuki – ucieka, pojawiwszy formułowany przez nie moralny imperatyw, zrodzony z „trudne-

<sup>13</sup> Por. M. Czermińska *Gotyki i pisarze*, s. 162.

<sup>14</sup> H.-G. Gadamer *Język i rozumienie*, wyb., przekł. i posł. P. Dehnel, B. Sierocka, Fundacja Aletheia, Warszawa 2003, s. 102.

<sup>15</sup> Wittlinowski wywód o „znikaniu” ludzkiej subiektywności w akcie spotkania z dziełem przypomina twierdzenia na ten temat H.-G. Gadamera – zob. tegoż *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1993, s. 122.

<sup>16</sup> Por. J. Wittlin *Przedmowa*, do: *Orfeusz w piekle XX wieku*, s. 12

go piękna” gotyku i jego wartości<sup>17</sup>. Wysilek w kierunku uczynienia siebie lepszym człowiekiem według Wittlina (który jest w tej mierze wyznawcą ekspresjonizmu) nie może się powieść, jeśli nie towarzyszy mu radykalna próba ulepszenia świata, ta zaś w nowoczesności jest dziełem ryzykownym i choć wpływającym z moralnych pobudek – moralnie podejrzanym<sup>18</sup>.

Oczywiście, nie sposób abstrahować od faktu, że obaj autorzy mówią o dziełach sztuki pochodzących z różnych epok (przedchrześcijańskiego antyku i chrześcijańskiego średniowiecza). Odmienności ujęcia jednak nie dają się wytłumaczyć wyłącznie tą okolicznością: można przecież wyobrazić sobie, że dzieło gotyku mogłoby być oglądane dla jego proporcji i porządku, nie dla narracyjnej treści przedstawień (i wielokrotnie wydaje się, że Wittlin takiego właśnie oglądu próbuje, nawet, jeśli nie pozostaje przy nim w całym tekście). Niezależnie bowiem od tego, czy dzieło to stanowi – jak katedra gotycka – pochwałę złożoności stworzonego przez Boga świata, czy też – jak tors Apollina – nie jest wyrazem żadnej konkretnej koncepcji teologicznej i moralnej, w swej afirmacji istnienia przeciwko nicości stawia swemu odbiorcy etyczne wymagania, zasadzające się na przekonaniu o sile i wartości człowieka, które to przekonanie, jak zdaje się sądzić Wittlin, współczesnemu człowiekowi jest całkowicie obce. Zasadnicza różnica między analizowanymi tekstami wynika raczej z czegoś innego niż „treściowa” zawartość rzeźby i budowli. Co innego bowiem przynoszą ze sobą ludzie, którzy w tych dwóch interpretacjach konfrontują się z dziełem. Rilke, jak można sądzić, wierzy w możliwość zmiany, której konieczność bezgłośnie wypowiada w jego wierszu okaleczony tors. Wedle Wittlina człowiek współczesny nie może już stanąć wobec dzieła doznając olśnienia i udźwignąć wszystkich tego konsekwencji. Między powstaniem sonetu Rilkego a wizytą Wittlina w Chartres minęły (aż? jedynie?) dwadzieścia trzy lata, w czasie których rozegrała się pierwsza wojna światowa, a rzeczywistość zmieniła się dramatycznie i nieodwracalnie. Wydaje się, że pytania, jakie stawia w swoim eseju Wittlin, odzwierciedlają właśnie tę zmianę<sup>19</sup>. W pewnej mierze wszelako pozostają, jak sądzę, dowodem także na pewną istotną różnicę w rozumieniu przez obu artystów nie tyle zadań sztuki, co faktycznej skuteczności i zasięgu ich działania, wyrażoną tym dobitniej, że z użyciem tej samej, wielce charakterystycznej personifikacji.

17 *Notabene*, wartości dla ekspresjonizmu rzeczywiście wysokiej, i to nie dla głoszonych w tej sztuce przeświadczeń metafizycznych, co dla jej „głębokiej moralności” ukrytej pod płaszczem wyrazu „archaicznego, amoralnego” (Por. J. Wittlin *Barbarzyństwo*, w: tegoż, *Orfeusz w piekle XX wieku*, s. 50). Jesteśmy tu na tropie odpowiedzi na pytanie, dlaczego Wittlin, nadal pracujący nad kolejnymi edycjami *Hymnów*, jedzie akurat do Chartres.

18 Por. M. Berman „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”, zwł. s. 45-111. Sprzeczność tę uznać można za częściowe wyjaśnienie, dlaczego ekspresjonistyczny projekt okazał się wyjątkowo nietrwały.

19 W innym miejscu o tym zjawisku pisał Wittlin tak: „Od śmierci Dostojewskiego do śmierci Kafki minęły zaledwie czterdzieści trzy lata, a jednak wieki dzielą procesy,

Odmienność perspektywy Rilkego i Wittlina daje się zaobserwować także w sposobie kształtowania przez nich podmiotu zbiorowego, jaki uwidacznia się w obu komentowanych tekstach, a którym jest „my” stające wobec dzieła sztuki. Owo „my” jest w obu utworach niedookreślone, ale wyraźnie zaznaczone jako miejsce, w którym zlokalizowany jest punkt widzenia. W sonecie Rilkego jednak owo „my” szybko zmienia się w pojedyncze ze swej natury ja i ty<sup>20</sup>; w efekcie przemiana, do podjęcia której skłaniany jest widz, dotyczy wyłącznie jego samego. Głoszone przez sztukę postulaty etyczne adresowane są w tym ujęciu zawsze do pojedynczego, istniejącego jak gdyby poza swoim czasem, człowieka. U Wittlina wprawdzie zbiorowość ta jest złożona z pojedynczych „ja”, w eseju dominuje jednak perspektywa zbiorowości ludzi zakorzenionych w dość określonym momencie historycznym. Ewentualna przemiana, jakiej doświadczyć miałby człowiek stający przez katedrą, dotyczyć musi zatem także otaczającego go świata i innych ludzi. Dlatego najważniejszymi pytaniami, rozstrzygającymi o faktycznej sile oddziaływania sztuki, są pytania o to, do czego jest zdolny współczesny człowiek, czy jest on w stanie rzeczywiście zmienić swoje życie, czy też rządzące nim potęgi (które często on sam wyzwolił) nie pozwolą na to. Człowiek portretowany przez Wittlina tej mocy w sobie odnaleźć nie może, jego kondycja sprawia, że jest on słaby – słabością tragiczną, wynikającą z nieumiejętności przewidywania konsekwencji swoich działań, szczególnie dobrze widoczną w nowoczesności. We fragmencie eseju poświęconym przedstawieniu Stwórcy, powołującego do życia Adama, czytamy: „Oto ręka, która wie, co czyni, jedyna ręka, która to wie” (podkr. K.S.-H.). Ręce ludzkie tymczasem nie mogą nigdy w pełni zdać sobie sprawy z rezultatów swych czynów (dlatego „widmu rąk” w *Hymnie o rękach* towarzyszy zawsze „widmo – lęk”<sup>21</sup>), są znakiem wspaniałej, ale i groźnej potencjalności. Mają też straszliwą moc rozpętania sił, nad którymi w pewnej chwili przestają panować.

Zapewne wszystkie te różnice miał na myśli Wittlin, gdy zaledwie pięć lat później, w 1935 roku w recenzji Hulewiczowskich przekładów *Księgi godzin* pisał o Rilkeńskiej spuściźnie: „Dziesięć lat nie upłynęło jeszcze od przedwczesnej śmierci wielkiego poety, a już jego głos wydaje się nam zbląkanym echem z bardzo odległego stulecia ciszy, skupienia, kontemplacji i ekstazy”<sup>22</sup>. Wysokie wymagania wo-

---

przedstawione w powieściach autora *Zbrodni i kary* i *Braci Karamazow* od *Procesu* Kafki. Wieki, wypełnione kataklizmami. Ci, co wyszli z nich żywi, stali się innymi ludźmi” (tegoż *Pisma pośmiertne i inne eseje*, s. 18).

20 Por. A. Melberg *Rilke*, s. 25-27.

21 J. Wittlin *Hymn o rękach*, w: tegoż *Hymny*, Poznań 1920, s. 42.

22 J. Wittlin *Rainer Maria Rilke i jego „Księga godzin”*, w: tegoż *Orfeusz w piekle XX wieku*, s. 515. Warto może odnotować, że w takim zaznaczeniu dystansu wobec dzieła Rilkego, wynikającego nie tyle z odmienności światopoglądowych, co raczej z przemiany świata, w którym osadzony jest czytelnik tych utworów, ponownie spotyka się Wittlin z późniejszymi o ponad czterdzieści lat słowami Gadamera: „Od jego [Rilkego] czasów oddziela nas półwiecze – pięćdziesiąt lat, w ciągu

bec czytelnika, jakie stawia dzieło Rilkego, są takie same, jak każdego wielkiego dzieła sztuki, nawet okaleczonego – torsu Apollina, fasady gotyckiej katedry – i streszczają się w imperatywie przemiany wewnętrznej. Nie przypadkiem chyba Wittlin porównał Rilke’ańskie frazy właśnie do gotyku: „Wiązania strof *Księgi godzin* przypominają gotycką architekturę. [...] Ustawiczne *fortissima*, uporczywe nawroty głuchych inkantacji, szary, bezbarwny, kamienny patos słownych budowli Rilkego – to styl *flamboyant*”<sup>23</sup>. Być może owo zaskakujące, ale niezwykle sugestywne skojarzenie Rilkego ze stylem gotyckim towarzyszyło Wittlinowi już wówczas, gdy opisując swój pobyt w Chartres prowadził niejawną dialog z Rilke’ańską koncepcją etycznych implikacji doznania estetycznego.

## Abstract

**Katarzyna SZEWCZYK-HAAKE**  
**Adam Mickiewicz University (Poznań)**

### What will come of us, or what could Józef Wittlin ask Rainer M. Rilke about

The article provides an interpretation of the essay by Józef Wittlin entitled *Chartres* as inspired and being polemical towards a poem by R. M. Rilke entitled *Archaic Torso of Apollo*. Stressing of that hidden dialogic relationship allows for a slightly different take at Wittlin’s aesthetics and ethical expectations towards the work of art in the light of Rilke’s concept, as well as for pointing to its crucial difference. The context for this interpretation is also provided by the assumptions of 20th century hermeneutics with whose postulates Wittlin’s theory of art seems very much resemblant.

---

których zmieniliśmy się bardzo my sami oraz charakter i sposób oddziaływania sztuki poetyckiej. [...] Poezja ma swój czas. Poezja Rilkego miała swój czas, kiedy żadne estetyczne wyrafinowanie, żaden wybujały manieryzm, żadna emfaza i żaden hermetyczny ezoteryzm nie mógł zagrozić jej drogi do publiczności” (H.-G. Gadamer *Rainer Maria Rilke pięćdziesiąt lat później*, w: tegoż *Poetica*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2001, s. 52, 65).

- <sup>23</sup> J. Wittlin *Rainer Maria Rilke i jego „Księga godzin”*, s. 515. Skojarzenie Rilkego z gotykiem pada już w pochodzącym z początków lat dwudziestych tekście krytycznym Jana Stura *Rilke i Święta Rodzina* (w: tegoż *Na przełomie. O nowej i starej poezji*, Lwów 1921, s. 29-30). Wnioskując z sympatii i podziwu, jakimi Wittlin darzył Stura, sądzić można, że znał on wspomniany artykuł; czy jednak omawiane porównanie istotnie zapożyczył Wittlin od lwowskiego krytyka, trudno rozstrzygać.