

Paweł Majewski

Antyk w poezji Rilkego i Iwaszkiewicza - próba porównania

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 98/2, 43-92

2007

Artykuł został zdigitalizowany i 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

PAWEŁ MAJEWSKI
(Uniwersytet Warszawski)

ANTYK W POEZJI RILKEGO I IWASZKIEWICZA – PRÓBA PORÓWNIANIA

Celem tej pracy jest opis i analiza motywów antycznych, które znajdują się w korpusie poezji Rainera Marii Rilkego, i porównanie ich z analogicznymi motywami występującymi (w znacznie mniejszej skali) w poezji Jarosława Iwaszkiewicza. Po wstępnej próbie określenia, w jakim stopniu Rilke znał języki klasyczne, zajmuję się wpływem, jaki na jego twórczość miał kontakt z Augustem Rodinem. Wpływ ten jest szczególnie widoczny w wierszach operujących motywami antycznymi. Dalsza część artykułu dotyczy skomplikowanego wątku orfejskiego w dziełach Rilkego. Ostatnia partia tekstu jest poświęcona interpretacji *Sonetów sycylijskich* Iwaszkiewicza. Analiza porównawcza „sposobu użycia” treści kultury antycznej w poezji obu tych twórców może posłużyć jako przyczynek do ogólniejszego tematu, jakim jest rola kultury klasycznej w rozmaitych odmianach modernizmu europejskiego. W literaturze naukowej dotyczącej tego tematu nazbyt często spotyka się jedynie wyliczenia „wątków” i „nawiązań”, wypreparowanych zarówno z całokształtu pisarstwa poszczególnych autorów, jak i z procesu ich twórczej ewolucji. W tej pracy natomiast podjęto próbę zrozumienia roli antyku w kształtowaniu całościowej wizji artystycznej obu poetów.

Wszystkie cytaty z opracowań obcojęzycznych podaję we własnym przekładzie. Cytaty z listów Rilkego – również, z wyjątkiem kilku, które zostały zaczerpnięte z polskich opracowań. Także dosłowne przekłady fragmentów jego wierszy dokonane są przeze mnie.

Słowa

Rilke często i z przykrością podkreślał swoje braki w wykształceniu. Jego list z 4 VI 1914 do księżnej Mechtildy von Lichnowsky, pisarki, żony ambasadora Niemiec w Wielkiej Brytanii, zawiera następujące słowa:

powinna Pani wiedzieć, Księżno, że ani w dzieciństwie, ani w mej młodości nie stworzono mi do pracy żadnych fundamentów, do wszystkiego sam dochodziłem, reszta była w rękach Boga, a coś takiego, jak myślę po czasie, wcale nie jest najbardziej właściwe, lepiej jednak, żeby w porę podsunęte zostały przez ludzką rękę odpowiednie podstawy. A więc: czy nie należałoby może pójść na jakiś uniwersytet? Zacząć konkretne studia, by tym sposobem zdobyć to, co najbardziej pożyteczne [...]. [...] moja niewiedza bowiem jest wprost niewiarygodna, moje za-

pominalstwo wszystkiego, czego daloby się nauczyć, wprost nieopisane, a niezręczność w posługiwaniu się naukowym tekstem przekracza wszelkie wyobrażenia¹.

A w liście do swojej szwedzkiej entuzjastki, poetki Ellen Key, z 3 IV 1903 Rilke pisał:

Wkrótce po jej [tj. matki] odejściu oddano mnie do jednego z naszych wielkich oficerskich domów wychowawczych. Miałem dziesięć lat. Wydelikacowany niesłuchanie (bez kontaktu z rodzeństwem bądź z innymi dziećmi), w gronie pięćdziesięciu chłopców, odnoszących się do mnie z szyderczą wrogością. Podoficerowie byli naszymi wychowawcami. Co w ciągu tych lat (bo tak długo, mimo chorób i protestów, przebywałem w zakładzie) przecierpiałem, jest historią życia w sobie: długiego i ciężkiego. Rodzice moi nie mają o tym wyobrażenia do dziś. Nie pojmują tego. Kiedy wystąpiłem z tej szkoły i zrzuciłem mundur, zrozumiałem, że odsunęli się ode mnie. Okazywało się to wciąż od nowa. Umieszczono mnie w szkole handlowej, w warunkach nie do wytrzymania, i dopiero brat mego ojca (miałem już wtedy szesnaście lat) umożliwił mi naukę w prywatnym gimnazjum. Wytężając wszystkie siły przerobiłem materiał ośmiu klas w cztery lata i zdałem maturę. Byłem umęczony².

Fragment ten wymaga komentarza. Przede wszystkim trzeba zaznaczyć, że Rilke należy do artystów, którzy włożyli wiele wysiłku w stworzenie własnej przeszłości, własnego mitu. Do jego wynurzeń osobistych, rozsianych w setkach listów, pisanych już z myślą o publikacji, trzeba podchodzić z rezerwą (zob. L 37–39)³. Kwestia pobytu w szkołach wojskowych należy do szczególnie trudnych⁴. Należy tu podkreślić fakt, że nigdy nie uczęszczał nawet do gimnazjum realnego, nie mówiąc o klasycznym. W latach 1882–1886 był uczniem szkoły elementarnej u pijarów w Pradze (gdzie chodził potem Franz Werfel), od września 1886 do kwietnia 1891 – kadetem, najpierw w Militärunterrealschule w St. Pölten, potem w Militäröberrealschule w Mährisch-Weiskirchen (kilkanaście lat później znalazł się tam Robert Musil, czego owocem są *Niepokoje wychowanka Törlessa*). Po odejściu ze szkoły wojskowej uczy się do maja 1892 w Akademii Handlowej w Linzu, po czym przez trzy lata bierze prywatne lekcje, fundowane przez jego stryjca Jarosława, które umożliwiają mu zdanie matury w roku 1895. Od tego roku do

¹ Przeł. F. Przybylak. „Odra” 1996, nr 10.

² Cyt. za: B. L. Surowska, *Młody Rilke*. Gdańsk 1994, s. 10–11.

³ Skrótom L odsyłam do: E. Leisi, *Rilkes „Sonette an Orpheus”. Interpretation, Kommentar, Glossar*. Tübingen 1987. Prócz tego stosuję następujące skrótory: B = B. L. Bradley, *Rainer Maria Rilkes „Der Neuen Gedichte anderer Teil”. Entwicklungsstufen seiner Pariser Lyrik*. Bern–München 1976. – G = W. L. Graff, *Rainer Maria Rilke. Creative Anguish of a Modern Poet*. Princeton, New Jersey, 1956. – H = A. Herrmann, *Rilkes Ägyptische Gesichte. Ein Versuch wechselseitiger Erhellung von Dichtung und Altkultur*. „Symposion” IV (1955). Wyd. osobne: Darmstadt 1966. – M = H. Mielert, *Rilke und die Antike*. „Die Antike. Zeitschrift für Kunst und Kultur des klassischen Altertums” t. 16 (1940). – RAR = R. M. Rilke, *Auguste Rodin*. Przeł. W. Wirpsza. Kraków 1963. – R/L = R. M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Listy*. Przeł. W. Markowska. Wybór, słowo wiążące, przypisy A. Milska. Warszawa 1980 (wyd. nast.: 1986). – RM = R. M. Rilke, *Malte*. Przeł. W. Hulewicz. Warszawa 1993. – RSW = R. M. Rilke, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. R. R. Sieber-Rilke. Besorgt durch E. Zinn. Frankfurt am Main 1955–1966. – S = A. Stahl, *Rilke – Kommentar zum lyrischen Werk*. München 1978. – Z = E. Zinn, *Rainer Maria Rilke und die Antike*. „Antike und Abendland” 3 (1948). Liczby po skrótach oznaczają stronicę (w wypadku, gdy dana publikacja ma przedruk, podaje dwie – lamane – liczby), z tym, że po skrótce RSW pierwsza liczba wskazuje tom.

⁴ Zob. np. próby odmitologizowania jej w pracach: A. Mesztan, *Prażanin Rainer Maria Rilke*. „Twórczość” 1961, nr 11, s. 145. – D. Prater, *Dźwięczące szkło. Rainer Maria Rilke. Biografia*. Przeł. D. Guzik. Warszawa 2004, s. 8–10. (Oryginał ang.: Oxford 1986). – Zob. też G 17–23.

1897 studiuje prawo, filozofię, historię sztuki i nauki o literaturze w Pradze, Monachium i Berlinie, ale studia te nie są systematyczne. Przerywa je po nawiązaniu znajomości z Lou Salomé – to początek jego dojrzałego życia, nieustannych podróży, ewolucji twórczej – a zarazem koniec formalnego wykształcenia⁵.

Widać tu jasno, jak niewiele zaważyły w rozwoju Rilkego instytucje edukacyjne. Oznacza to, że nie mógł on mieć niemal nic wspólnego z wszechobejmującym wtedy (przynajmniej w Niemczech) te instytucje duchem postheglowskiego absolutnego historyzmu i z będącą jego bezpośrednim skutkiem dominacją filologii klasycznej w procesie kształcenia humanistycznego.

Czy wobec tego poznał języki klasyczne i w jakim stopniu? W przypadku łaciny odpowiedź jest twierdząca, bo dysponujemy wyraźnym dowodem w postaci przekładu pewnego fragmentu z *Fasti* Owidiusza. Przekład ten obejmuje 40 wersów (II 79–118), opisujących uratowanie Ariona przez delfina. Opublikował go znakomity znawca twórczości Rilkego, wydawca jego dzieł zebranych, komparatysta i filolog klasyczny, Ernst Zinn, który ustalił datę powstania owego przekładu na pierwszy kwartał 1895 roku, sugerując zarazem, że poeta korzystał z któregoś z licznych szkolnych wydań Owidiusza⁶. Nie dało się ustalić, czy przekład ten był zadaniem szkolnym, czy pracą własną, zainspirowaną zajęciami uczniowskimi. Pewne jest natomiast, że znajomość Rilkego z Owidiuszem okazała się trwała i owocna, o czym będzie mowa w dalszej części tego tekstu. Już wtedy daje o sobie też znać żywotne zainteresowanie Rilkego autotematycznym problemem egzystencji twórcy.

Istnieje kilka innych bezpośrednich świadectw znajomości łaciny u Rilkego, z których najczęściej wymienianym jest zwrot „*Subrisio Saltat*”, rozwijany jako „*subrisio saltatorum*”, w wersie 61 piątej *Elegii duinejskiej*⁷. Wyrażenie to nie jest cytatem, lecz własnym tworem poety, który użył tu rzadkiego, późnoantycznego rzeczownika. Słowa „*subrisio*” nie uwzględniają tacy leksykografowie jak Ducange i Glare (*Oxford Latin Dictionary*), wiedzą o nim natomiast Plezia (z odesłaniem do łaciny kościelnej) i Forcellini, definiujący je jako „*actus subridendi*”, z cytacją z komentarza Hieronima do *Księgi Amosa*. O tym i paru innych łacińskich zwrotach pisze obszerniej wspomniany już Ernst Zinn w drugiej części swojego eseju *Rainer Maria Rilke und die Antike*, poświęconej właśnie namysłowi nad kompetencją językową Rilkego w łacinie i grece (Z 210–222). Esej ten jest pierwszą i jak dotąd jedyną szerszą próbą ujęcia tematu, któremu poświęcona została także niniejsza praca.

Wypada jeszcze wspomnieć o młodzieńczym tomiku wierszy Rilkego: wydanym w 1896 roku *Larenopfer* (Ofiara dla Larów), który zawierał kilkadziesiąt wierszy poświęconych jego rodzinnej Pradze, próbujących oddać *genius loci* jej ulic i zabytków – stąd tytuł, symbolizujący narodowe i ojczyźniane powiązania te-

⁵ Dane biograficzne podają za: *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch*. Begründet von W. K o s c h. Dritte, völlig neu bearbeitete Auflage. T. 12. Bern und Stuttgart 1990, s. v. *Rilke*.

⁶ E. Z i n n, *Ovids Arion. Eine Übertragung des jungen Rilke*. W zb.: *Praestant interna. Festschrift für Ulrich Hausmann zum 65. Geburtstag*. Tübingen 1982, s. 9–19.

⁷ Tytuły utworów poetyckich Rilkego podają według istniejących przekładów, wybierając tę wersję, która wydaje mi się najwłaściwsza (tak np. *Elegie duinejskie*, a nie „duińskie” ani „duinezyjskie”). Korzystam z dwóch tłumaczeń – R. M. R i l k e: *Poezje*. Przeł. M. J a s t r u n. Kraków 1987; *Sonety do Orfeusza i inne wiersze*. Przeł. A. P o m o r s k i. Kraków 1994. W tomie przekładów Pomorskiego zawarty jest m.in. cały zbiór *Nowe wiersze*.

kstów⁸. Pojawiają się tam wiersze o tytułach *Barbaren*, *Alea iacta est*, *Sphinx*, *In dubiis*, a w tym ostatnim, prezentującym stanowisko Rilkego w ówczesnej czeskiej debacie narodowościowej⁹, figuruje Horacjańskie „*aurea mediocritas*” („*Und weil ich nie Horaz vergass, / bleib gut ich aller Welt und halte / mich unverbrüchlich an die alte / aurea mediocritas* [A ponieważ nigdy nie zapomniałem Horacego, życzliwy jestem dla całego świata i trzymam się niezłomnie starej *aurea mediocritas*]”, RSW 1, 42)¹⁰. Wszystko to jednak są jeszcze tylko klisze, licznym, maksymalnym i nazwy znanym każdemu gimnazjaliście i użyte jako powierzchowne inkruście tekstów w secesyjnej manierze. To nie był jeszcze czas twórczej „spekulacji elementów”.

Kwestia znajomości greki prezentuje się w odniesieniu do Rilkego znacznie gorzej. Najprawdopodobniej nie znał jej wcale. *Passus z Maltego* o samotnym mężczyźnie – tłumaczu Safony (RM 170–173) byłby tu raczej przejawem niespełnionego życzenia, zwłaszcza gdy się pamięta o wielkim zainteresowaniu Rilkego jej osobą i dziełem. Zresztą właśnie tam popełnia on błąd świadczący o nieznaności tego języka, pisze mianowicie „Galienos”, mając na myśli Galena i kalkując w Niemczyźnie francuską lekcję jego imienia¹¹. Jak odnotował Zinn, kilkakrotnie pojawia się w papierach ze spuścizny Rilkego jakieś greckie słowo, zapisane niewprawnie ukształtowanymi literami (Z 215). Przykładem może tu być nota przy rękopisie wiersza *Kore*, powstałego na Capri w lutym 1907 (RSW 2, 340–341). Sam tytuł wpisany jest greckimi literami, a nota brzmi „*pteroessa kora = Sphinx*”. To porównanie wzięte jest z *Króla Edypa* Sofoklesa (wers 508, zob. RSW 2, 782). Komentator twierdzi, że, być może, wiersz jest owocem zainteresowania Rilkego kulturą Egiptu w związku z podróżą Klary Rilke-Westhoff, żony poety, do tego kraju (S 218). Jednak najbardziej zagadkowe wydaje się w tym kontekście motto do cyklu *Życie Marii* (1912): „*dzalen endothen echon*” (mający burzę w sercu). I tu spotykamy się z rzadkim rzeczownikiem („*he dzale*”), a cała fraza pochodzi z szóstej strofy hymnu Romanosa Melodosa poświęconego właśnie życiu Marii Dziewicy (tzw. *Hymnos Akathistos*). Ale nie znaczy to, że Rilke czytał tego bizantyńskiego autora w oryginale. Jak ustalił Zinn (Z 215–217), podczas pracy nad tym cyklem na zamku Duino poeta odkrył w tamtejszej bibliotece album ikon grekokatolickich, znany jako *Hermeneia tes dzografikes technes*, opracowany w XVIII wieku przez mnicha Dionizjosa z Furny, znajdujący się w Duino w niemieckim przekładzie Godeharda Schaefera (Trewir 1855; w roku 2005 ukazało się polskie tłumaczenie tego tekstu). Poszczególne ilustracje w tym albumie opatrzone są cytatami z hymnów Melodosa. Jednakże w niemieckim wydaniu ten właśnie cytat jest błędnie przełożony, mianowicie „*dzale*” oddano jako „*Raum* [przestrzeń]”, zamiast poprawnego „*Sturm* [burza]”, prawdopodobnie zecerzy źle odczytali rękopis). Jeśli Rilke rozumiał to zdanie wyłącznie poprzez przekład, może to mieć znaczne konsekwencje dla interpretacji motta *Życia Marii* w kontekście jego tre-

⁸ Zob. na ten temat S 61: „jak Rzymianie czcili Lary, bóstwa opiekuńcze rodzin i ognisk domowych, tak poeta niesie swoje dzieło jako dar swojemu miastu rodzinnemu, czeskiej ojczyźnie i ludowi czeskiemu”.

⁹ Zob. Surowska, *op. cit.*, s. 41–77.

¹⁰ Zob. Horatius, *Carm.* II 10, 5.

¹¹ Zob. Z 246 (z cytatem źródłowym). Błąd ten powtarza w swoim znakomitym przekładzie *Maltego* W. Hulewicz (RM 172).

ści (zob. Z 217). Wiadomo skądinąd, że „przestrzeń wewnętrzną” odgrywała ogromną rolę w poetyckiej wizji tego pisarza.

Nie znajdujemy zatem żadnych znaków, które sugerowałyby, że Rilke znał grekę. Wiadomo za to, iż np. Eurypidesa czytał w tłumaczeniach Wilamowitza. Nie należy wszakże sądzić, że był w ogóle jednojęzyczny. Pisał wiersze po francusku, włosku i rosyjsku, a przekładał jeszcze z angielskiego, duńskiego i szwedzkiego. Na temat stopnia jego znajomości czeskiego trwają spory¹². Swoim ojczystym językiem musiał posługiwać się ze szczególną dykcją, ponieważ Borys Pasternak, który jako mały chłopiec spotkał go w Rosji, zanotował później, że słyszał wielu ludzi mówiących po niemiecku, ale żaden z nich nie mówił tak jak Rilke¹³.

Tak więc autor *Sonetów do Orfeusza* nie miał formalnego wykształcenia i słabo znał języki klasyczne. A jednak świat antyczny lub raczej niektóre jego elementy to wyrazisty składnik jego dzieła. Jeżeli wiedza o nich nie przypadła mu w udziale w gimnazjum ani na uniwersytecie, to w takim razie skąd ją wziął? Jakimi drogami, w jakich warunkach antyk wszedł w krąg jego twórczej wyobraźni? A przede wszystkim – do czego był mu potrzebny i jak został przekształcony?

Rzeczy

Rok 1897 to początek podróży, które wypełnią Rilkemu znaczną część życia. W marcu, ulegając sugestiom Lou Salomé, wyjeżdża do Włoch, do Wenecji i Arco; wiosną następnego roku spędza we Florencji, prowadząc dziennik wrażeń i przemyśleń wywołanych kontemplacją tamtejszych dzieł sztuki. Jego szczególną uwagę przyciągają freski Botticellego i Fra Bartolommeo. Lektura *Dziennika florenckiego* pokazuje zaczątki procesu, który wyznaczy w dużej mierze dalszy rozwój twórczy Rilkego. Pod wpływem obcowania z największymi dziełami Quattrocenta zaczyna on, dotąd skupiony wyłącznie na sobie i pozbawiony wewnętrznego dystansu, co tak źle wpłynęło na jego młodzieńcze pisarstwo, otwierać się na świat zewnętrzny. O ile przedtem jego wrażliwość duchowa i wyczulenie estetyczne skierowane były wyłącznie na analizę własnych stanów emocjonalnych, o tyle we Włoszech ich rejestr odbiorczy rozszerza się i obejmuje świat przedmiotów. W *Dzienniku florenckim* znajduje się następujący zapis:

Pierwszy wieczór zwłaszcza stał się dla mnie dzięki swemu znaczeniu pamiętny. Wbrew zmęczeniu po wielogodzinnej podróży, którą okropnie na walizkach odbyć musiałem, ruszyłem wieczorem z mego hotelu wzdłuż ulic, znalazłem Piazza Vittorio Emanuele i zupełnie przypadkowo wkroczyłem na Plac Signorii. Dach zapierając swoją stromą jak skała, obronna potęgą, wspina się przede mną Pałac Signorii i wierzę głęboko, że czuję nad sobą jego szary, ciężki cień. Wysoko ponad ostrymi blankami ramion budowli wieża strażnicza wyciąga swoją żyłastą szyję w nadchodzącą noc. I jest ona tak wysoka, że chwyta mnie zawrót głowy, gdy spoglądam w górę, ku jej hełmem okrytej głowie, a kiedy bezradnie rozglądam się wokół, szukając schronienia, jakaś przestronna hala rozkwiera przede mną swoje szerokie łuki: to Loggia dei Lanzi. Przeszedłszy obok dwóch lwów, wstępuję w jej mrok, z którego wychodzą mi naprzeciw dwa białe marmurowe posągi. Rozpoznaję Porwanie Sabinek, a przy tylnej ścianie wyrasta cień spiżowego *Perseusza* Benvenuto Celliniego, i stoję zdumiony przed sylwetką, przed tą piękną, zwycięską żywością i dumnym rozmachem posągu, którego nigdy z daleka nie byłem w stanie

¹² Zob. P. Demetz, *Rene Rilkes Prager Jahre*. Düsseldorf 1953.

¹³ B. Pasternak, *List żelazny. (Fragmenty)*. Przeł. S. Pollak. „Twórczość” 1972, nr 7, s. 35.

ocenić, i z każdą minutą staję się spokojniejszy i bardziej zadumany na widok tych wysokich i jasnych posągów, które wydają mi się coraz bardziej znajome, osłaniane tą tak pewnie napiętą dostojną halą, która z pełną ufnością spoczywa na mocnych gotyckich kolumnach. Wtem pewna postać zaczyna nabierać dla mnie znaczenia: Andrea Orcagna, twórca tej budowli, nie jest już dla mnie blahym nazwiskiem; czuję nad sobą jasny umysł tego człowieka, głęboką, wierną powagę samotnika. Te hale sklepił władca życia, cichy i uroczysty, który tworzył kolumny według swego wizerunku, zaś dach nad nimi pochylił naśladowując życie, mrocznie ciężący, a jednak bez ucisku dla świadomego dążenia w górę krępych filarów. I tak pierwszy człowiek renesansu wtajemnicza mnie w sekret swego czasu. Trafiłem w sam środek. Odczuwam jakby rytm głębokich oddechów, przy których mój oddech jest dziecięcym dreptaniem, i jest mi dziwnie swobodnie i bojaźliwie w tym gmachu, niby dziecku, które zbroję przodka dźwiga na ramionach i któremu, obok radości z blasku, odczuwalny staje się już bolesny napór pancerza, który wkrótce jego dziecięcą dumę przymusi do ugięcia drżących kolan¹⁴.

O ile wiem, jest to najwcześniejszy zapis uobecnienia przeszłości zawartej w przedmiotach, jaki wyszedł spod pióra Rilkego. Znaczna część jego dojrzałego dzieła, z *Nowymi wierszami* na czele, jest zapisem takich uobecnień.

Przeszłość może uobecniać się w teraźniejszości na dwa sposoby (nie licząc pamięci indywidualnej i zbiorowej) – poprzez tekst, czyli słowo, i poprzez przedmiot, czyli rzecz. Znajomość tekstów, co tu już wykazałem, nie była mocną stroną Rilkego, przynajmniej jeśli chodzi o przeszłość starożytną. W tej dziedzinie pozostały mu więc tylko rzeczy. Ale rzeczy, w większym stopniu niż teksty, są wydane na niebezpieczeństwo dowolnej interpretacji, ponieważ nie zawierają w sobie komentarza do własnej treści symbolicznej, nie mają zdolności samoobjaśniania. Wiersze Rilkego poświęcone przedmiotom z przeszłości stanowią efekt subtelnej równowagi między dążeniem do uobecnienia zawartej w nich dawnej rzeczywistości a próbami ich indywidualnej literackiej interpretacji. Odnosi się to nie tylko do antyku, lecz do wszystkich epok, jakie pisarz penetrował w swojej poetyckiej wyobraźni – średniowiecza, renesansu, baroku. Ale tu wyprzedziłem pytanie – którądy Rilke dotarł w swojej twórczości do świata rzeczy? Bo we Florencji dopiero wstępnie go odczuł i rozpoznał. W *Dzienniku florenckim* nie ma więcej zapisów takich, jak tu przytoczony, jest za to wciąż wiele naiwnego sentymentalizmu. Aby go ostatecznie odrzucić (choć niektórzy twierdzą, że nigdy nie zdołał tego zrobić), Rilke potrzebował jeszcze kilku lat.

W grudniu 1898 poeta przyjeżdża do Worpsswede opodal Bremy, stykając się po raz pierwszy z osiadłą tam komuną artystów, której poświęci potem wnikliwy esej i w której kręgu pozna swoją przyszłą żonę, rzeźbiarkę Klarę Westhoff. W latach 1899 i 1900 odbywa z Lou dwie podróże do Rosji. „Przeżycie Rosji” uznane jest przez znakomitą większość badaczy jego twórczości (i przez niego samego) za punkt zwrotny, po którym Rilke staje się dojrzałym, wielkim poetą. Jest tak w istocie, gdy chodzi o rozwój emocjonalno-mistycyzującej części jego osobowości, ale jej część analityczno-obszerną pozostawała jeszcze wtedy w fazie latencji. Po podróżach do Rosji zaczyna pisać wiersze, które złożą się na *Księgę obrazów* (wyd. 1902 i 1906) i *Księgę godzin* (wyd. 1905). Ale w nich nie ma jeszcze rzeczy.

W latach 1900 i 1901 Rilke nadal mieszka w Worpsswede. Po zerwaniu z Lou żeni się 28 IV 1901 z Klarą Westhoff. Ma ona za sobą pobyt w Paryżu, w pracowni Augusta Rodina. Za namową jej i jednego ze znajomych profesorów historii sztuki –

¹⁴ Cyt. za: R. M. Rilke, *Testament*. Przeł. B. Antochewicz. Wrocław 1994, s. 15. Przekład nieznacznie zmieniony.

w sierpniu 1902 poeta po raz pierwszy w życiu jedzie do Paryża. Chce zebrać materiał do monografii o Rodinie. Pobyt ów trwa do czerwca roku następnego i jest pewne, że właśnie w tym czasie i miejscu Rilke również po raz pierwszy zetknął się z dziełami sztuki starożytnej. A także z dziełami Augusta Rodina oraz z nim samym¹⁵.

Poeta często odwiedzał Luwr. Obserwował tam m.in. greckie rzeźby. Podczas wizyt u Rodina przyglądał się jego życiu i pracy. Wszystko to wywarło na poecie olbrzymie wrażenie i miało na niego istotny wpływ. W 1903 roku, jako owoc tych zajęć i przemyśleń, powstała pierwsza część eseju *Auguste Rodin*. W poetycki i precyzyjny zarazem sposób Rilke opisał w niej swoją nowo zdobytą wiedzę:

Oto był Luwr z wieloma świetlistymi tworamii antyku, które przypominały niebo południa i bliskość morza, a za nimi wznosiły się inne, ciężkie, kamienne twory, trwające od kultur niepamiętnych aż po czasy jeszcze nie nadeszłe. Były tam kamienie, które spały, a czuło się, iż się obudzą w chwili jakiegoś ostatecznego sądu, kamienie, w których nic nie było śmiertelnego, i inne, co nosły w sobie jakiś ruch, jakiś gest, który pozostał tak świeży, jakby miał być tutaj jedynie przechowany i pewnego dnia dany jakiemuś dziecku, które przejdzie mimo. [RAR 11]

Zauważył też wtedy problem oddania ruchu w rzeźbie. Przytoczę teraz dłuższy fragment, który zawiera spostrzeżenia bardzo ważne dla zrozumienia niektórych utworów ze zbioru *Nowe wiersze*:

W przyrodzie istniał jedynie ruch; sztuka zaś, która chciała dać sumienną i wiarygodną interpretację życia, nie miała prawa czynić swym ideałem owego spokoju, którego nigdzie nie było. W istocie też i starożytność nic o takim ideale nie wiedziała. Wystarczy pomyśleć jedynie o *Nike*. Rzeźba ta przekazała nam nie tylko ruch pięknej dziewczyny, która idzie naprzeciw swemu kochankowi, lecz jest jednocześnie wizerunkiem greckiego wiatru, jego niezmierności i wspałałości. I nawet kamienie kultur dawniejszych nie były spokojne. W hieratycznie powściągliwych gestach prastarych kultur zamknięty był niepokój żywych powierzchni, niczym woda w ścianach naczyń. Prądy krążyły w hermetycznych postaciach bogów, którzy siedzieli, w tych zaś, którzy stali, zawarty był gest, który wytryskał niczym fontanna z kamienia i znowu z powrotem w ów kamień zapadał, napelniając go wielorakim falowaniem. I nie ruch sprzeczny był z sensem rzeźby (czyli po prostu z istotą przedmiotu); jest nim tylko taki ruch, który pozostaje niedokończony, nie jest utrzymywany w równowadze przez inne ruchy, który kieruje ową uwagę poza granice przedmiotu. Przedmiot rzeźbiarski przypomina owe miasta dawnych czasów, które żyły całkowicie w obrębie swych murów: mieszkańcy nie wstrzymywali z tej przyczyny oddechu, zaś gesty ich życia nie urywały się nagle. Nic jednak nie przekraczało granic kręgu, który ich otaczał, nic nie znajdowało się po drugiej stronie, nic nie kierowało poza bramy i żadne oczekiwanie nie otwierało się na zewnątrz. I jak wielki by nie był ruch jakiegoś dzieła rzeźbiarskiego, musi on, z bezkresnej choćby oddali, choćby z otchłani niebios, ku niemu powrócić, wielki krąg musi się zamknąć, krąg samotności, w którym przedmiot artystyczny przeżywa dni swoje. Takie było prawo, które, niepisane, żyło w rzeźbach minionych czasów. Rodin je rozeznał. I to właśnie, co cechuje przedmioty, owo całkowite zajmowanie się sobą, nadawało rzeźbie spokój; nie powinna ona niczego domagać się ani spodziewać z zewnątrz; nie odnosić się do niczego, co na zewnątrz się znajdowało, niczego widzieć, co w niej samej nie było. Otoczenie rzeźby musiało się mieścić w niej samej. [RAR 35–37]

W drugiej części *Rodina*, napisanej w roku 1907, znajdzie się jeszcze znacznie dłuższy *passus* o rzeczach (zob. RAR 114–123). Wszystkie te rozważania pokazują, że w 1902 roku Rilke dokonał gwałtownego umysłowego odrotu od sfery uczuć i emocji, w której dotąd przebywał, do świata przedmiotów materialnych, w którym dostrzegł nieprzeczuwane przedtem jakości.

Zwrot ku rzeczom zbiegł się w czasie z odkryciem antyku. Przypatrując się

¹⁵ Dane biograficzne za: *Deutsches Literatur-Lexikon*, s. v. Rilke.

greckim (a także egipskim) rzeźbom w Luwrze i pracom w *atelier* Rodina poeta jednocześnie odkrywa przedmioty i starożytność. Nie dysponując wiedzą filologiczno-historyczną dociera do świata starożytnego od strony rzeczy, tych mianowicie, które najwyraźniej reprezentują ten świat w jego (i naszej) teraźniejszości – dzieł sztuki. Uobecnienie przeszłości następuje więc w jego przypadku na drodze „materialnej”, nie zaś „mentalnej”, wiodącej przez tekst i jego interpretację. Nie wdając się w próbę fenomenologicznej analizy różnic między tymi dwoma sposobami kontaktu z przeszłością (choć byłoby to z pewnością pasjonujące zajęcie) podkreślam tu jedynie fakt, że uobecnienie jej poprzez przedmioty materialne pozostawiło poecie znacznie większą swobodę wyobraźni, z racji braku sztywnych ram interpretacji, z jakimi mamy do czynienia przy tekstach.

Na temat ścisłego określenia pojęć „rzeczy” („*Ding*”) i „poezji rzeczy” („*Dinggedichte*”) u Rilkego sformułowano sporo egzegez. Wiele wyjaśnia cytowany już tu fragment *Rodina*. W „rzeczy” poeta spostrzega pełnię, kompletność, zamknięcie.

Tylko rzeczy przemawiają do mnie [nie zaś ludzie, na których uskarża się w poprzednich akapitach – P. M.]. Dzieła Rodina, gotyckie katedry, sztuka antyku, wszystkie przedmioty, które osiągnęły doskonałość. One to ukazały mi prawdziwe wzorce, otworzyły mi oczy na pelen ruchu, żywy świat, widziany zwyczajnie i po prostu, bo tylko on może stać się bodźcem do twórczości. Zaczynam widzieć wszystko od nowa [...].

– pisał do Lou 8 VIII 1903 roku (R/L 197).

„Rzecz” jest samowystarczalna w swoim istnieniu, jest tak uformowana przez swego twórcę lub naturę, że nie potrzebuje już żadnych uzupełnień z zewnątrz. W zestawie swoich jakości ma dokładnie to – nic mniej i nic więcej – czego trzeba, by zdała się pełna, kompletna i doskonała temu, kto na nią patrzy. Patrzący, obserwator jest koniecznym składnikiem bytu rzeczy, bo, choć ona sama nie potrzebuje tego, by ktoś ją postrzegał, to przecież tylko w akcie spostrzeżenia możliwe jest określenie jej właściwości, ujęcie jej jako „rzeczy” właśnie. Wiele utworów ze zbioru *Nowe wiersze* to właśnie opisy „rzeczy” i sposobów ich postrzegania.

„Rzeczy” odznaczają się wewnętrzną dynamiką, i to nawet wtedy, gdy są przedmiotami martwymi. Przyjmując, że pojęcie rzeczy wiąże się głównie z antycznymi rzeźbami, nie można pominąć faktu, iż dla Rilkego dotyczyło ono także zupełnie innych obiektów. W literaturze krytycznej jako standardowe przykłady *Dinggedichte* cytuje się i omawia wiersze *Pantera* i *Pilka*. *Pantera* (w oryginale opatrzona podtytułem *Jardin des Plantes, Paris*) jest opisem nie samego zwierzęcia, jak to się na ogół sugeruje, ale także klatki, w której się ono znajduje. „Rzecz” jest tu pantera we wnętrzu swojej klatki, ze wszystkimi wykonywanymi przez siebie ruchami i spojrzeniami, jakie rzuca wokół. Sam Rilke twierdził, że całymi godzinami przypatrywał się panterze w *Jardin des Plantes*, ale w kilku listach, a także w *Rodinie* (RAR 61–62) przyznaje, że w równym stopniu zajmowała go figurka tego zwierzęcia znajdująca się w czytelni *Bibliothèque Nationale* i – jako kopia – w *atelier* Rodina. Uważał ją zresztą za rzeźbę grecką (RAR 62). Wiersz *Pantera* jest, jak sądzę, efektem syntezy obu tych obserwacji – żywego zwierzęcia i jego plastycznego wyobrażenia. Z kolei *Pilka* jest opisem zwykłej zabawki dziecięcej, a ściślej – jej wznoszenia, lotu i spadania podczas gry, w których Rilke dostrzega swoistość tego przedmiotu, to, co jest:

*zu wenig Ding und doch noch Ding genug,
um nicht aus allem draussen Aufgereihten*

*unsichtbar ploetzlich in uns einzugleiten:
das glitt in dich, du zwischen Fall und Flug*

noch Unentschlossener

[za mało rzeczą, a jednak dostatecznie jeszcze, żeby nie wślizgnąć się w nas nagle i niezauważalnie z wszystkich zewnętrznych uporządkowanych przedmiotów: to wślizgnęło się w ciebie, jeszcze niezdecydowaną między upadkiem a lotem.]

A zatem „rzecz”, nawet kiedy obserwator ją spostrzeżę, w istocie swej pozostaje dla niego niedostępna. W „rzeczach” widzimy tylko powierzchnię i ruch. Ich wnętrze, o którego istnieniu Rilke jest przekonany, jest dla nas niedostępne. A właśnie w nim tkwi ich istota. Do podobnych wniosków doszli u nas Herbert w *Kamyku* i Szymborska w *Rozmowie z kamieniem*, choć trzeba zauważyć, że wybrali przypadek najbardziej ewidentny. Rilke zaś wie i mówi nam, iż wnętrze piłki i pantery jest dla nas taką samą tajemnicą jak wnętrze kamienia (nawet jeśli jesteśmy w stanie rozciąć wszystkie trzy na kawałki). Z podobnymi problemami będziemy mieć do czynienia przy antycznych rzeźbach, tyle że przy nich dojdzie jeszcze element historyczności i czasowości. Piłka i pantera trwają w ustawicznym „teraz”, ale „wczesny Apollo” przychodzi do nas z przeszłości, mając ją wewnątrz siebie.

Na zakończenie tego wstępnego zarysu problematyki rzeczy u Rilkego przytaczam fragment szkicu Ewy Steinhardt, opublikowanego jeszcze w 1936 roku w „Okolicy Poetów”:

W świecie stworzonym przez Rilkego na szczycie stworzenia stoją rzeczy. Za nimi dopiero idą zwierzęta, kaleki, żebracy i wszyscy ci, którzy są niezdolni do walki o byt albo się jej wyrzekli. To odwrócenie wartości, ta hierarchia opiera się na negatywnym stosunku do działania. Stąd herosami jego eposu stają się umarli, wariaci, święci, kobiety, których życie jest tak mało świadome, które wyrzekają się siebie dla innych, dla miłości. Stąd jego czułość dla dzieci, dla wszystkich nieuzbrojonych, którzy mają fałszywe pojęcie o świecie – dobre, piękne, dla których świat jest wielką niespodzianką [...]. Stąd braćmi są mu wszyscy ludzie w chwilach, kiedy są słabi i przerażeni tajemnicą nicości i samotności [...]. Na szczycie tego rodzaju stworzenia stoją rzeczy – najbierniejsze, które wiedzą mniej niż najmniejsi z małuczkich, a nad którymi ciąży też tajemnica istnienia, czasu i przemiany materii. Dlatego współczuć, czyli współ-odczuwać może z nimi człowiek. Dlatego dane są one człowiekowi jako ostatni towarzysze jego samotności. Rzeczy, przez swą doskonałą bierność, przez brak własnego życia, przez brak organów i jedynolitość struktury materii – aż do głębi przejmują wszelkie drgania wewnętrzne samotnych ludzi, podsłuchiwanym w ciszy przez rzecz jak przez anteny. Te rzeczy bezosobiste i bezindywidualne, bezegoistyczne magazynują jakby ludzkie uczucia i mogą je wyzwalać – nabierają siły, Boskiej mocy przemieniania świata i stosunków ludzkich [...]. Rzeczy to bowiem są najlepszymi, najidealniej odtwarzającymi i pozwalającymi czuć harmonię świata towarzyszami. [...] Tak odbywa się owo magazynowanie, powstaje wiedza rzeczy, które milczą ze wstydu wśród targowiska ludzkiego, a w świecie samotnika stają się prawie zwierzętami. Zadaniem poety jest przenikanie ich tajemnicy, wypowiedzenie ich milczenia. Stopień zbliżenia z rzeczami jest prawie miarą jego wartości, stopnia zaostrenia intuicji, doskonałości poetyckiej metody poznawczej¹⁶.

Nowe wiersze – słowa i rzeczy

Dwa tomy *Nowych wierszy (Neue Gedichte, Der Neuen Gedichte anderer Teil)*, gdzie już w tytułach zaznaczona jest zmiana względem dotychczasowego dorobku Rilkego („nowość” może być rozumiana nie tylko w potocznym sensie ilości-

¹⁶ Cyt. z: *Do Polski przyjadę... Rainer Maria Rilke w oczach krytyki polskiej*. Wybór, oprac. M. Zybura. Wrocław 1995, s. 70–71.

wym, ale też w jakościowym), ukazały się w latach 1907 i 1908. Część pierwsza zawierała 73 wiersze, a druga – dedykowana „*À mon grand Ami Auguste Rodin*” – 99, napisanych w okresie od końca 1902 roku (*Pantera*) do sierpnia 1908, ale znakomita większość z nich (16 w pierwszej części i wszystkie oprócz jednego w części drugiej) pochodzi z lat 1907 i 1908. W momencie powstania *Pantery* poeta był już autorem ponad połowy wszystkich wierszy, jakie w ogóle miał w życiu napisać. Ta druga połowa miała się wszakże okazać znacznie ważniejsza.

W omawianym okresie Rilke wiele podróżował: do końca czerwca 1903 przebywał w Paryżu, od września 1903 do czerwca 1904 w Rzymie (tam rozpoczął *Maltego* i po raz pierwszy zobaczył zabytki antyczne w ich naturalnym krajobrazie), od czerwca do grudnia 1904 w Szwecji i Danii, od września 1905 do lipca 1906 znów w Paryżu i w Meudon (do 12 IV 1906 był sekretarzem Rodina). Potem odbył dwie podróże po Niemczech z odczytami o Rodinie. Od grudnia 1906 do maja 1907 był na Capri, od czerwca do października 1907 – kolejny raz w Paryżu; potem nastąpiła jeszcze jedna podróż z odczytami (listopad 1907), a wiosną 1908 – drugi pobyt na Capri. Od maja 1908 do października 1911 mieszkał ponownie w Paryżu¹⁷. W swoich bezustannych podróżach Rilke wciąż doznawał nowych impulsów twórczych. Nie pozostało to bez wpływu na rozwój jego poetyki, choć ewoluowała ona w tym czasie głównie w ramach „poetyki rzeczy”. Wypada zaznaczyć, że w niniejszej pracy, poświęconej wyłącznie wątkom antycznym, z konieczności pomijane są inne, liczne i bogate motywy *Nowych wierszy* – starotestamentowe, chrześcijańskie, średniowieczne, orientalne, przyrodnicze. Należy też w tym miejscu wspomnieć o bardzo istotnym dla twórczości Rilkego, stanowiącym dopełnienie nauki u Rodina, tzw. *Cézanne-Erlebnis*, które nastąpiło w październiku 1907. Rilke studiował wtedy uważnie w paryskim Salonie Jesiennym obrazy zmarłego krótko przedtem Cézanne’a. Wyniki swoich obserwacji i przemyśleń opisał w cyklu listów do żony. Kontakt z malarstwem Cézanne’a uprzytomnił mu, równie silnie jak pięć lat wcześniej poznanie Rodina, wielką rolę pracy w twórczości artystycznej. Jak Rodin w rzeźbie, a Cézanne w malarstwie podkreślali prymat pracy w procesie twórczym, tak Rilke próbował przenieść ten ideał w dziedzinę poezji, choć żalił się często, że przychodzi mu to z wielkim trudem. To pojęcie pracy artystycznej, nie polegającej bynajmniej tylko na wysiłku fizycznym przy rzeźbieniu i malowaniu, było równie odległe od początków poetyckich samego Rilkego, jak i od postromantyczno-wczesnosecesyjnej *opinio communis*, w której wyrastał. Przyczyniło się ono bez wątpienia do uformowania „*Dinggedichte*”. Obserwowanie rzeczy było bowiem dla Rilkego odpowiednikiem obserwowania kształtu i barwy przez Rodina i Cézanne’a. Perfekcjonizm obydwu oraz ich dążenie do bezinteresownej doskonałości i precyzji formy i wyrazu pozostały w nim niezatarte wrażenie¹⁸.

Apollo

Obydwie części *Nowych wierszy* otwierane są przez sonety o Apollinie (tzw. *Apollosonette*) – symetria bez wątpienia nieprzypadkowa, tym bardziej że oba te

¹⁷ Dane biograficzne za: *Deutsches Literatur-Lexikon*, s. v. *Rilke*.

¹⁸ Na temat osobowości twórczej Cézanne’a zob. zwłaszcza esej M. Merleau-Ponty’ego *Wątpienie Cézanne’a* (Przeł. M. Ochab. „*Twórczość*” 1974, nr 10).

utwory stanowią wzorcowe spełnienie założeń „*Dinggedichte*”. Są to opisy wewnętrznej dynamiki nieruchomych greckich rzeźb, powstałe jako efekt długotrwałej, skupionej obserwacji. *Wczesny Apollo* z części pierwszej powstał 11 VII 1906, *Archaiczny tors Apollina* z części drugiej – wczesnym latem 1908.

Jeśli chodzi o plastyczne pierwowzory tych wierszy, przyjęto powszechnie ustalenia Ulricha Hausmanna zawarte w pracy *Die Apollosonette Rilkes und ihre plastischen Urbilder* (1947). Według nich modelem do *Archaicznego torsu Apollina* był tzw. tors z Miletu („*Jünglingstorso aus Milet*”), rzeźba z VI wieku p.n.e., znaleziona w teatrze milezyjskim i wystawiona w Luwrze. W przypadku *Wczesnego Apollina* w grę wchodzi głowa nieznanego młodzieńca z Luwru, dzieło attyckie z ok. 530 roku p.n.e., choć inni badacze (S 213) przypuszczają, że mógł to być kuros z Paros, znaleziony w ruinach tamtejszego Asklepiejonu, pochodzący z okresu 555–540 p.n.e. i także wystawiony w Luwrze.

Oba te utwory mają kształt regularnych sonetów, podobnie jak wiele innych z *Nowych wierszy*. Przypuszcza się (B 20), że przyjęcie przez Rilkego tej formy, wyznaczającej tak sztywne ramy dla poetyckiej wypowiedzi, ma związek z próbą przeniesienia w dziedzinie literatury owej dyscypliny twórczej i pracy, którą zobaczył on u Rodina. Dowodem na słuszność tego domysłu może być fakt, że Rilke nigdy przedtem nie stosował takiej formy.

Oba te wiersze są na pierwszy rzut oka ekfrazami. Jednak po bliższych oględzinach zauważamy w nich kilka elementów przeczących tej konstatacji. Ekfrazą jest tekstowym opisem dzieła sztuki (rzeźby bądź malowidła), skupiającym się na jego formie i zawartości symbolicznej, nadanych przez twórcę w warunkach określonych przez aktualną sytuację kulturową. Tymczasem sonety apollinijskie są opisaniami pewnych rzeźb, których treść symboliczna, o ile w ogóle istniała, musiała być ewidentnie różna od tej, jaką przypisuje im Rilke. Przede wszystkim żadna z rzeźb-pierwowzorów tych wierszy nie jest wizerunkiem Apollina, jeśli pominąć anachroniczny fakt, że w historii sztuki kurosy nazywane są czasem „archaicznymi Apollinami”, a to przez wzgląd na ich podobieństwo do faktycznych przedstawień tego boga z okresu przedklasycznego. Oznacza to, że Rilke nie zależało na wierności wobec naukowej i historycznej interpretacji tych rzeźb¹⁹. Lecz jeśli tak, jeśli mamy tu do czynienia ze swobodą poetyckiej wyobraźni, nie skrepowanej filologiczną treścią, to dlaczego Rilke zobaczył w tych rzeźbach właśnie Apollina, i to jeszcze „wczesnego” i „archaicznego”?

Odpowiedzi na to pytanie można, jak sądzę, udzielić poprzez analizę jakości, które Rilke przypisał tym rzeźbom. To, jak je określił, jest kolejnym dowodem na samodzielność jego poetyckiej interpretacji antycznych figur. We *Wczesnym Apollinie* istotą posagu jest widzenie, w *Archaicznym torsie* – widzenie i ruch. „Wczesny Apollo” stanowi zapowiedź przyszłej sztuki; chociaż w nim samym jest tylko pusty spokój, to jednocześnie kryje się w nim załazek „wszystkich wierszy, których blask trafi nas niemal śmiertelnie”. Odnosi się to zarówno do literatury i sztuki greckiej, u początku których stoi ten posąg – przynajmniej w zamyśle Rilkego – jak i do jego własnych *Nowych wierszy*, które ów tekst otwiera. Zapowiedź tego wszystkiego jest czytelna, ponieważ „nie ma jeszcze cienia w jego spojrzeniu” („*denn noch kein Schatten ist in seinem Schauen*”, por. RSW 1, 481). Ten wers,

¹⁹ O jego kontaktach z zawodowymi historykami sztuki i archeologami zob. H. Sichterman n, *Rilkes Gedicht „Endymion”*. „Gymnasium” 82 (1975), s. 513–514.

kluczowy dla całego utworu, podkreśla pustą jasność oczu posągu²⁰. W tym pustym jasnym spojrzeniu – które *nb.* wyklucza, by inspiracją Rilkego mógł tu być *Apollo z Piombino*, co sugerowali niektórzy badacze²¹, ponieważ w oczach tego brązowego odlewu nie ma dla nas już nic oprócz cienia – zawarty jest, niczym w scholastycznej potencji, cały przyszły rozkwit sztuki: „dopiero później z brwi podniesie się bujnie ogród różany, z którego płatki [*Blätter*] będą jeden za drugim spadać na drzenie ust”. Ów „ogród różany” jest chyba metaforą obserwacji, będącej dla Rilkego fundamentem procesu twórczego, podstawą jego słownego wyrazu. Usta posągu są teraz jeszcze „spokojne, nie używane i jasne, i tylko trochę pijane własnym uśmiechem, jak gdyby wpłynął w nie jego śpiew” (RSW 1, 481). Posąg jest „zamknięty w sobie”, we własnym absolutnym spokoju, który tak podziwiamy w archaicznych greckich rzeźbach. Przypominam tu o porównaniu rzeźby do miasta, żyjącego pełnym życiem wewnątrz szczelnych murów (RAR 36–37).

W rzeźbie, na którą patrzy – czy był nią kuros z Paros, czy głowa młodzieńca – Rilke widzi zapowiedź przyszłej (z jego i naszego punktu widzenia już przeszłej, dokonanej) sztuki. Dlatego nazywa ją „wczesnym Apollinem”.

Słowa „*schauen*”, „*sehen*”, „*Augen*”, „*Augenbraun*” będą się często powtarzać w wierszach Rilkego. U poety, który na tym etapie swojego rozwoju uczynił obserwację przedmiotów podstawą aktu twórczego, ta frekwencja nie może dziwić. Zajmuje go zarówno sam proces widzenia, jak i jego narzędzia – oczy – i to nawet wtedy, gdy ich nie ma.

„Archaiczny tors Apollina” ma zupełnie inną naturę niż „wczesny Apollo” – pomimo tego, że jeden i drugi opisani są w formalnie identycznych sonetach i mają materialne korelaty, które z historycznego punktu widzenia są fałszywe (nie są wyobrażeniami Apollina). Istotą tego drugiego, co starałem się tu wykazać, jest „zamknięcie w sobie”, swoista bierność, przecucie i oczekiwanie. „Wczesny Apollo” nie wchodzi w żadną relację z obserwatorem. Patrzy w siebie i w to, co Rilke dostrzega w jego spokoju. Całkiem inaczej ma się rzecz z torse. Ruch w tej rzeźbie uzewnętrznia się („inaczej nie mógłby cię oślepić łuk piersi i w cichym obrocie lędźwi nie mógłby uśmiech przejść do środka, który niesie płodność”) – i jest to odbiciem ewolucji, jaką zauważa się w rzeźbie greckiej w VI i V wieku p.n.e.: od absolutnego bezruchu kor i kurosów do dynamicznego układu rzeźb klasycznych. Nie można domyślić się ułożenia kończyn i głowy tego posągu, ale Rilke mu to nie przeszkadza. Przeciwnie – na tym braku opiera on całą swoją interpretację torsu: „Nie znaleźliśmy jego niesłychanej głowy, w której dojrzewały jabłka oczu. Lecz jego tors błyska jeszcze jak kandelabr, w którym jego spojrzenie, jedynie zatrzymane [dosł.: wkręcone z powrotem], trwa i lśni”. Rzeźba nie tylko biernie poddaje się obserwacji, ale odwzajemnia ją, oddziałuje aktywnie na patrzącego, wywołując w nim dojmujące wrażenie, ukazane przy pomocy szeregu określeń odnoszących się do światła i świecenia („*glüht wie ein Kandelaber*”; „*glänzt*”; „*blenden*”; „*flimmerte*”; „*Stern*”). Szereg ten osiąga klimaks w otwartym stwierdzeniu: „nie ma tu [tj. w rzeźbie] miejsca, które cię nie widzi” (RSW 1, 557). A zatem tors, choć nie ma głowy i oczu, to jednak, jak Argus, widzi patrzącego

²⁰ Zob. H. Sichtermann, „*Denn noch kein Schatten ist in seinem Schauen*”. *Zu einer Zeile in Rilkes Gedicht „Früher Apollo*”. W zb.: *Praestant interna. Festschrift für Ulrich Hausmann zum 65. Geburtstag*. Tübingen 1982, s. 20–26 (o cieniu w sztuce antycznej).

²¹ Zob. Sichtermann, *Rilkes Gedicht „Endymion*”, s. 506.

każdym miejscem swojej powierzchni. Przywodzi to na myśl krąg hermeneutyczny, ale Rilke nie rozstrzyga, czy źródłem tego procesu jest tylko obserwator (który w takim przypadku przypatrywałby się *via* przedmiot sam sobie), czy także – i w jaki sposób – posąg. Z punktu widzenia poetyki rzeczy sonet ten jest analizą wzajemnego oddziaływania, do jakiego może dojść w wypadku szczególnie intensywnej obserwacji przedmiotu. Jeśli weźmie się pod uwagę, że przedmiot ów jest obciążony treścią historyczną, staje się jasne, że w *Archaicznym torsie* Rilke opisuje najintensywniejszy możliwy kontakt z przeszłością, który jednak nie polega na uobecnieniu przeszłości za pomocą jej materialnej pozostałości – rzeźby. Gdyby o to chodziło, nie mogłaby pojawić się fałszywa lub w najlepszym razie niesprawdzalna interpretacja posągu jako wizerunku Apollina. Rilke mu chodzi tu o coś innego – rzecz, o której wiadomo, że wywodzi się z odległej przeszłości i niesie z sobą jej nieodgadnione w szczegółach *residuum*, wywiera tym samym wpływ na umysł obserwatora, który nie może pozostać obojętny wobec tej tajemnicy. Przedmiot taki, przez syntezę swojej zmysłowej, namacalnej, narzucającej się widzowi materialności i nieuchwytniej treści symbolicznej i mentalnej, osadzonej przez upływ czasu w jego wnętrzu (czy to nie ona przydaje mu „łśnienia” i „wzroku”, bez których „stałby ten kamień odkształcony i krótki pod jawnie widocznym złomem ramion”?) wyrywa obserwatora z jego zastanej teraźniejszości i każe mu „odmienić życie”. Nie jest powiedziane, jaka to ma być odmiana, lecz tylko – że po zetknięciu się z posągiem i tym, co on w sobie zawiera, nie można pozostać obojętnym, takim samym, jakim było się przedtem. O aktywnym oddziaływaniu rzeźby na obserwatora świadczy też wyrażenie: „i nie wybuchalby ze wszystkich swoich brzegów jak gwiazda” (RSW 1, 557). „Wybuchanie” posągu jest sugestywnym określeniem siły, z jaką wywiera on wpływ na patrzącego.

Podkreśliłem tu kilka razy ahistoryczność Rilkowski ujęć antyku w ogóle, a Apollina w szczególności, nie muszę zatem dodawać, że wszelkie próby odnośzenia obu sonetów apollinijskich do historycznej i religioznawczej wiedzy o Apollinie, bogu greckim, uważam za słabo uzasadnione. Jeszcze w 1940 roku niemiecki filolog Harry Mielert analizował cielesne przejawy boskości w tekstach poetyckich Rilkego, m.in. właśnie w *Archaicznym torsie*, a także w *Alkestis* i w postaciach aniołów z *Elegii duinejskich* (M 56). Jeśli porównać je z tym, co wiemy na temat greckich poglądów na objawianie się Apollina, to w przypadku *Archaicznego torsu* kontrast okaże się ewidentny, bo choć w obu przypadkach obecność bóstwa powoduje w ludziach niepokój, to przecież Grecy twierdzili, że Apollo objawia się bezcielesnie²², a Rilke opiera swój zamysł – i nie może zrobić nic innego pozostając w ramach „*Dinggedichte*” – na manifestacyjnej obecności materii. W *Alkestis* i – zwłaszcza – w *Elegiach* sytuacja jest natomiast zupełnie inna, bo inne są poetologiczne założenia tych wierszy.

Światło gra dużą rolę w *Archaicznym torsie Apollina*. Możliwe, że wzięło się to po części z odbłasków na gładkiej powierzchni marmurowej rzeźby albo z obserwacji Rilkego poczynionych podczas pobytu na Capri. Wystarczy jednak, by uzasadnić imię Apollina – boga światła – w tytule sonetu.

Brigitte Bradley twierdzi, że słowo „*Raubtierfelle*” (skóra drapieżnika) jest odesłaniem w stronę Dionizosa, którego Rilke mógł brać pod uwagę ze względu

²² Zob. np. Apollonios Rhodius, *Argonautika*, ks. II, w. 674 n.

na związki łączące oba te bóstwa w starożytności (B 20). Sądzę, że jeśli to przypuszczenie jest interesujące, to raczej z tego powodu, iż Dionizos ma znacznie więcej wspólnego z przemianami stykających się z nim ludzi niż Apollo, o czym Rilke musiał wiedzieć z lektury Eurypidesa. Wzmianka o „uśmiechu” idącym „do środka, który niesie płodność” (RSW 1, 557) tłumaczy się, jak sądzę, tym, że *pubes* torsu z Miletu bardzo przypomina uśmiechnięte usta.

Dlaczego ten Apollo jest „archaiczny”? W przyjętym tu modelu interpretacji można by próbować wytłumaczyć to na podstawie roli korelatu historycznego w procesie interakcji przedmiot–obserwator. Wówczas między przedmiotem umiejscowionym u progu historii a obserwatorem znajdującym się (z własnego punktu widzenia) na jej końcu – rozpościerałby się cały obszar dziejów kultury europejskiej, co miałyby znaczącą rangę symboliczną. Próbowano też wyjaśniać przymiotnik „archaiczny” ignorancją Rilkego w dziedzinie historii sztuki greckiej. Można wreszcie przyjąć najprostszą przyczynę: autor napisał *Archaiczny tors* w dwa lata po *Wczesnym Apollinie*, gdy pierwsza część *Nowych wierszy* już się była ukazała, a on komponował układ części drugiej. Możliwe, że chciał po prostu uzyskać pełniejszą symetrię między utworami otwierającymi obie części.

W tym samym czasie co *Archaiczny tors Apollina* Rilke napisał sonet *Artemida z Krety*. Umieścił oba w drugiej części *Nowych wierszy* tuż obok siebie, zapewne po to, by nie rozdzielać postaci brata i siostry. Oprócz podobieństwa formalnego łączy te utwory miejsce, gdzie znajdują się dzieła sztuki będące dla nich inspiracją. Uważa się mianowicie (S 238), że pierwowzorem dla *Artemidy z Krety* był posąg nazywany *Dianą z Luwru*, rzymska kopia klasycznej *Artemidy* dłuta Leocharesa. Istnieje też przypuszczenie, że Rilke mógł posłużyć się reprodukcją *Nike* Pajoniosa z muzeum w Olimpii (B 27). Tylko reprodukcją, ponieważ nigdy nie był w Grecji, co przy jego nadzwyczajnej podróżniczej aktywności może dziwić. Pewną namiastką przeczuwanej w 1902 roku, lecz nigdy nie ujranej Hellady stał się dla niego dwukrotny (grudzień 1906 – maj 1907 i marzec–kwiecień 1908) pobyt na Capri. W jednym z ówczesnych listów (pisanym 1 III 1907) zawarł kwintesencję swoich wrażeń z tej wyspy w często cytowanych zdaniach:

Bo żaden krajobraz nie może być bardziej grecki, żadne morze bardziej wypełnione antycznymi miarami, niż ten ląd i morze, jakie otrzymałem podczas mego pobytu na Capri, by je oglądać i doświadczać ich. To jest Grecja bez dzieł sztuki greckiego świata, lecz niemal jak przed ich powstaniem. Tak jak gdyby to wszystko miało dopiero nadejść, leżą tu kamienie, i jakby wszyscy bogowie mieli dopiero powstać²³.

Widzimy, że – być może – właśnie wtedy myśl jego zwróciła się ku początkom sztuki i religii, ku temu, co „archaiczne” (aczkolwiek *Wczesnego Apollina* napisał wcześniej), jak też i to, że „powstanie bogów” łączyło się w jego wyobrażeniu z powstaniem ich wizerunków, materialnego wyrazu ich obecności. A w napisanym w październiku 1907 szkicu *Ausblick von Capri* (Widok z Capri) pojawia się już słowo „przedgórze” („*Vorgebirge*”), które wejdzie potem do sonetu o Artemidzie:

*Siehst du wie das Vorgebirge dort
sich entfaltet: seine Hänge geben*

²³ R. M. Rilke, *Briefe*. T. 3. Leipzig 1935, s. 212.

*Glanz von sich, als führen sie noch fort,
den Athene-Tempel hinzuheben
in den Götterhimmel Griechenlands* – [RSW 2, 208–209]

[Czy widzisz, jak tam rozpościera się przedgórze: jego stoki roztaczają blask, jak gdyby prowadziły jeszcze dalej, by wznieść świątynię Ateny w greckim niebie bogów.]

Wracając do sonetu o Artemidzie należy zauważyć, że pisząc go Rilke zaufał własnej wyobraźni w stopniu znacznie mniejszym niż w przypadku sonetów apollinijskich, znacznie szerzej za to wykorzystał treści mityczne. W wierszu pojawia się cały standardowy zestaw cech przypisywanych tej bogini: udział w łowach („*glatter Gegenwind der leichten Tiere, formtest du sie*”), dziewictwo („*unbewusste Brüste*”), nimfy i psy w orszaku, łuk, a wreszcie pomoc przy porodach. Wymieniany jest „sztywny, wysoki pas” („*harter hoher Gurt*”), który jest tu, zdaje się, głównym argumentem na rzecz udziału *Diany z Luwru* w powstaniu tego wiersza. Ale kilka detali zdaje się wskazywać także na inne, tym razem tekstowe źródło. Jest to pierwszy w toku niniejszych analiz wiersz Rilkego, w którym inspiracje z obszaru sztuk plastycznych (przede wszystkim rzeźby) splatają się z inspiracjami pochodzącymi z tekstów. Pierwszy, lecz nie ostatni. Oznacza to, że nie wszystkie z *Nowych wierszy* tworzone były ściśle według zasad „*Dinggedichte*”, ale też nie padło tu stwierdzenie, iżby tak miało być, oraz – co o wiele ważniejsze – sam Rilke był zbyt silną indywidualnością, by poddawać się bez reszty jakimkolwiek regułom. Teza, że odkrył antyk od strony przedmiotów, pozostaje przy tym w mocy, bo znajomość tekstów przysła później. Zresztą w przypadku niektórych wierszy tylko teksty będą wchodziły w grę jako inspiracje.

Źródłem znajomości mitu o Artemidzie mógł być dla Rilkego *Hymn do Artemidy* Kallimacha (zob. B 28). Wskazuje na to zakończenie sonetu: „tylko czasem, w gniewie, zmuszana i przywoływana krzykiem z obcych osiedli do porodu” (RSW 1, 558). U Kallimacha mała Artemida odnosi się do tego swojego obowiązku z niechęcią:

W górach będę mieszkała, chyba gdy w czasie porodu
Wzywać mnie będą niewiasty z bólu tracące swe siły,
Wtedy się zjawię z pomocą. Wszak Mojry tak zarządziły
W chwili moich urodzin, abym tę pomoc nosiła,
Jako że bólów i cierpień nie znała matka ma miła²⁴.

W tekście Kallimacha znajdujemy nadto uzasadnienie „kreteńskości” Artemidy Rilkego: „Już dziewczynka nie zwleka. / Idzie na Krete, na górę lesistą, widoczną z daleka”²⁵, która to cecha byłaby w przeciwnym razie trudna do wythumaczenia inaczej niż tylko (znów!) chęcią podtrzymania analogii do „archaiczności” Apollina, jako że poeta mógł wiedzieć, iż na Krecie łączono Artemidę ze starymi kultami bogini dzikich zwierząt (B 28). Inny komentator (S 238) twierdzi, że Rilke musiał wiedzieć, iż kultura kreteńska jest starsza od greckiej, ale twierdzenie to jest mało prawdopodobne, ponieważ w pierwszej dekadzie XX wieku Evans dopiero dokonywał swoich fundamentalnych odkryć i wiedza o nich nie była jeszcze rozpowszechniona.

²⁴ Cyt. z: *Antologia liryki aleksandryjskiej*. Przel., wstęp, objaśnienia W. Steffen. Wrocław 1951, s. 12, w. 20–24. BN II 64.

²⁵ *Ibidem*, s. 13, w. 41–42.

Otwierający wiersz obraz wiatru jest znaczący dla poetyckiego wyobrażenia antyku u Rilkego (S 238). Pojawia się też u niego w połączeniu z postacią Nike, i to nie tylko tej z Samotraki, co dało się już dostrzec w cytacie z *Rodina*.

W poezji XX-wiecznej można odnaleźć wiele wierszy ewokujących odległą przeszłość poprzez obserwację przedmiotów. Jednym z najbardziej sugestywnych jest słynna *Karomama* Oskara Miłosza, dla której inspiracją był posązek egipski z Luwru. Lecz Miłosz, inaczej niż Rilke, koncentruje się nie na przedmiocie materialnym, ale na własnym fantazmacie dotyczącym przedstawionej w nim postaci, jaki wytwarza w oparciu o ten przedmiot. Dla Rilkego z kolei mityczne losy boga czy możliwa egzystencja rzeczywistych modeli rzeźb, które oglądał, nie były nawet w najmniejszym stopniu interesujące. Poeta nie ujawnia też w tych wierszach swojego „ja”. Tzw. podmiot liryczny, choć zwraca się do innych obserwatorów rzeźby („*wir kannten*”, „*dich blenden*”, „*dich sieht*”, „*du mußt*”, „*uns träfe*”), sam pozostaje kompletnie bezosobowy. Po lekturze przepełnionego uczuciami tekstu *Karomamy* chciałoby się rzec o Rilkiem: martwy intelekt opisuje martwy posąg. Nie jest to jednak aż tak jednostronne. Bo, o ile poeta w sonetach apollińskich nie przejawia empatii dla istoty ludzkiej, to przejawia ją wobec przedmiotu. „Empatia dla przedmiotu” to tylko z pozoru oksymoron. Jesteśmy przecież w obrębie „poetyki rzeczy”. Musimy pamiętać o całej natężonej uwadze, jaką Rilke poświęcał wtedy przedmiotom. Rezygnując z utopijnych prób dotarcia do rzeczywistej przeszłości i jej mieszkańców, wołał on skupić się wyłącznie na pozostałych z niej rzeczach. Próbował dotrzeć do ich istoty.

Sonet apolliński stanowi jedną z najdoskonalszych realizacji założeń „*Dinggedichte*”. Analiza przedmiotów jest tu najdalej posunięta, jest tak pełna, że nie ma już miejsca dla ludzi, choć to przez nich i dla nich rzeczy te zostały stworzone.

Sarkofagi, fontanny, źródła

Była już mowa o dużym wpływie dwóch pobytów na Capri na Rilkego obraz starożytności, widocznym w listach, ale także w licznych napisanych tam wierszach i szkicach. Tam powstał m.in. wzmiankowany w pierwszym rozdziale wiersz *Kore*. Znajomość dzieł sztuki starożytnej została na śródziemnomorskiej wyspie wzbogacona o znajomość krajobrazów, w których żyli twórcy tych dzieł. Teraz chciałbym zająć się wierszami powstałymi – by tak rzec – na styku tych dwóch przestrzeni.

Rzym był pierwszym miejscem, w którym Rilke zetknął się z zabytkami starożytności znajdującymi się w swoim naturalnym otoczeniu, a nie w salach muzealnych. Ta odmienność nie pozostała bez śladu w jego wypowiedziach listownych i w twórczości poetyckiej. Cytowany tu już Harry Mielert ujął to następująco: „Antyk pojawia się w poetyckim dziele Rilkego pod wieloma postaciami. Z Grecji wzięły on mity i wizerunki bogów, z okresu rzymskiego – akwedukty, źródła i sarkofagi” (M 53). A dalej, wymieniając wiersze *Rzymskie sarkofagi* i *Kampania Rzymska* i wskazując, że w obu występuje w szczególnym kontekście słowo „*Aquädukte*”, powiada: „W lustrze wody jednoczy się wieczne życie pogodnego dnia i sarkofagu” (M 57). I cytuje z kolei opis epifanii przeszłości, jakiej doznaje Malte w ruinach rzymskiego teatru w Orange, kończąc ten wątek stwierdzeniem, iż rzymskie zabytki były dla Rilkego symbolem trwałości przeszłości (M 58).

Ale po kolei. Rilke po raz pierwszy był w Rzymie od września 1903 do czerwca 1904 roku. Przed podróżą nastawiał się jednak na muzea, wskazuje na to list do Lou z 1 VIII 1903:

Co do mnie, chciałbym też spędzić w Rzymie miesiąc lub dwa, bo ogromnie pragnąłbym poznać antyk, którego właściwie jeszcze nie znam, zwłaszcza te drobne przedmioty, tak niewypowiedzianie piękne. Związało mnie z nimi, a także ze sztuką gotycką dzieło Rodina, które tak do głębi, tak cierpliwie studiowałem, toteż obecnie czuję, że pobyt w Italii stanie się dla mnie naturalnym przedłużeniem tego wszystkiego, co mi dał Paryż najlepszego. [R/L 184]

Rilke zaczął tam pisać *Maltego*, którego miał ukończyć znacznie później; wtedy także powstały szkice wierszy *Orfeusz*, *Eurydyka*, *Hermes* i *Narodziny Wenus*, dokończone w Szwecji jesienią 1904, oraz wiersz *Grobby heter.* Poeta pilnie zwiedzał muzea i galerie. Ale równie uważnie przyglądał się krajobrazom i samemu miastu. Przez większą część pobytu mieszkał w willi Strohl-Fern. Dom ten miał płaski dach, „z którego widać w oddali rzymski krajobraz”, a Rilke cieszył się z „widoku na tak wielką i rozległą samotność” – jak pisał w liście z 5 XI 1903 (cyt. za: B 177). A dwa dni wcześniej wspominał o „spojrzeniu na biedną Kampanię, samotną drogę ku wieczorowi” (cyt. za: B 177). W sonecie *Kampania Rzymska*, napisanym w Paryżu na początku lata 1908, poeta utożsamiał tę drogę z Via Appia (zob. B 177). Wskazuje na to wyraźnie wzmianka o grobach: „Z miasta [...] idzie prosta droga grobów”, odnosząca się do rzymskich grobowców przy Via Appia. I, być może, te same grobowce miał Rilke na myśli w *Rzymskich sarkofagach*, gdzie, podobnie jak w tamtym wierszu, sarkofagi łączą się znów z akweduktami, co oznacza, że szczególnie oddziaływały one na jego wyobraźnię. I rzeczywiście, w liście do Franza Xavera Kappusa z 29 X 1903 roku wspomina o „nieskończenie pełnych życia wodach, które płyną do wielkiego miasta starymi akweduktami” (cyt. za: S 205). Podobnie pisze do Lou, 3 XI 1903, ale już o fontannach: „Czy jeszcze coś pamiętasz z Rzymu, kochana Lou? Jakim pozostał w Twojej pamięci? W mojej zostaną kiedyś tylko fontanny, te jasne, krystaliczne, ruchliwe wody, żyjące na jego placach [...]” (R/L 220).

Mamy więc połączenie przeszłości, śmierci, grobów i płynącej wody. Zestaw skomplikowany, zupełnie inny niż w przypadku odizolowanych, samotnych rzeźb, w których przeszłość, czas ich powstania, nie zaznaczała się niczym widocznym. Woda, a ściślej rzecz biorąc, jej ruch i przepływ, ujęty w dzieła rąk ludzkich, fascynowały Rilkego. Ślady tego zainteresowania rozsiane są w wielu miejscach jego dzieła (zbyt odległych od poruszonego tu tematu, by móc je w tym miejscu analizować), poczynając od wiersza *Brunnen* (Źródła) w zbiorze *Larenopfer* (Ofiara dla Larów) poprzez tekst *O fontannach* w *Księdze obrazów*, aż po rozbudowane metafory w *Sonetach do Orfeusza*. Sonety *Kampania Rzymska*, *Rzymskie sarkofagi*, a także *Rzymska fontanna*, poświęcona fontannie Borghese na placu św. Piotra, którą Iwaszkiewicz w *Podróżach włoskich* nazwał z tego powodu „fontanną Rilkego” – stanowią w tym procesie ogniwo pośrednie. Motyw płynącej wody przyciągnął, oczywiście, uwagę wielu egzegetów (jak np. M. Franz, E. Leisi). Ich wywody prowadzą, z grubsza rzecz biorąc, do wniosku, że dla Rilkego obraz płynącej wody, czy to wydobywającej się ze źródła, czy tryskającej z fontanny, czy wreszcie ujętej w akwedukty, jawił się jako jeden z najdoskonalszych symboli całości bytu ludzkiego w jego heraklitejskim „*panta rhei*”, okiełznanym rozumną formą. A połączenie wody, płynącej niezmiennie, wciąż tak samo, przez całe stulecia, z za-

bytkami przeszłości, takimi właśnie, jak fontanny i akwedukty oraz grobowce – było dla niego *iunctim* łączącym bezpośrednio dawne epoki z teraźniejszością. Nie trzeba już, jak w przypadku rzeźb i posągów, odtwarzać przeszłości lub wręcz stwarzać jej przy pomocy aktów mentalnych. Tutaj jej obecność narzuca się sama: stojąc przed akweduktem, widzi się dokładnie to samo, co widzieli ludzie, którzy go zbudowali. A nie jest tak wcale, wbrew pozorom, kiedy się stoi, nie znając jego symbolicznej treści, przed muzealnym eksponatem – posągiem, wyrwanym z naturalnego otoczenia, zachowanym często we fragmencie. Poza tym chaotyczny z natury przepływ wody jest tutaj uporządkowany w łożysku akweduktu lub nawet estetycznie uformowany w kaskadzie fontanny. Dla Rilkego było to wyrazistym i zachwycającym symbolem harmonii nadawanej przez ludzi pierwotnemu chaosowi ich istnienia. Spośród o wiele późniejszych *Sonetów do Orfeusza* przynajmniej dwa: sonet 10 z części I i sonet 15 z części II, mówią właśnie o grobowcach, źródłach i akweduktach, o wodzie i zatrzymanej przeszłości, wciąż w tym wszystkim obecnej, przy czym inspiracją dla jednego z nich były wrażenia z podróży po Prowansji. Rilke widział wtedy rzymskie akwedukty i ruiny rzymskiego teatru w Arles – te ostatnie zrobiły na nim szczególnie wielkie wrażenie, oddane w słynnym opisie w *Maltem*.

W związku z tymi bezpośrednimi „doznaniem przeszłości” należy wspomnieć o jeszcze dwóch z *Nowych wierszy*. Pierwszym z nich jest *Tanagra*, gdzie w opisie jednej ze słynnych figurek Rilke łączy analizę przedmiotu „zamkniętego w sobie” i wrażenia „zatrzymanej” w nim przeszłości, wobec której obserwator powinien zachować przyjazny dystans. Przy bliższym oglądzie okazuje się, że ten niepozorny tekst stanowi łącznik między dwiema pokazanymi już tu realizacjami „poetyki rzeczy”. Rilke oglądał figurki tanagryjskie w Luwrze. W liście do żony z 26 IX 1902 pisał o nich: „A potem Tanagra. To jest źródło nieprzemijalnego życia” (cyt. za: S 209). Wiersz powstał w Paryżu na początku lipca 1906.

Drugi wiersz, *Grob heter*, różni się pod każdym względem od wszystkich dotychczas tu omawianych. Został napisany w Rzymie na początku 1904 roku, razem ze szkicami do *Orfeusza*, *Eurydyki*, *Hermesa* i do *Narodzin Wenus*. Wszystkie trzy są znacznie dłuższe od pozostałych „nowych wierszy” (*Grob heter* liczą 53 wersy, *Orfeusz* – 95 wersów, *Narodziny Wenus* – 63 wersy). Znacznie później, między 7 a 10 II 1907, na Capri, Rilke „dopisał” do tej grupy jeszcze jeden utwór: *Alkestis* (mający 96 wersów), tematycznie bardzo ściśle związany z *Orfeuszem* (pierwotnie miał się nazywać *Admet*, *Alkestis*, *Hermes*). Tylko słynna *Waza z różami* zbliża się do nich, jeśli chodzi o długość i formę (72 wersy), i razem z nimi zamyka pierwszą część całego zbioru. Wszystkie te utwory mają nieregularną budowę stroficzną i są napisane wolnym, białym wierszem, w którym wielu badaczy dopatrywało się, tak samo jak we frazowaniu *Elegii duinejskich*, naśladownictwa metrów antycznych, zwłaszcza pindaryckich (zob. np. M 62).

Grob heter są zagadkowym wierszem. Wystarczy pobieżna lektura, by przekonać się, że zawarty jest tutaj drobiazgowy opis mumii, i to mumii egipskich (na co wskazują jednoznacznie „płaskie skarabeusze” i liczne inne amulety). Po nim następuje poetycki obraz inicjacji seksualnej. Nic więcej tu nie ma. Komentator ma o tym wierszu do powiedzenia tylko tyle, że „sąsiedztwo dziecięcych postaci dziewcząt i kurtyzan w *Nowych wierszach* sytuuje wizerunek kobiety w tym cyklu w pobliżu *Jugendstil*” (S 196). Zastanówmy się, skąd mogło się wziąć to osobliwe zestawienie elementów: hetery i mumie.

Rilke mógł widzieć mumie egipskie w Luwrze. Precyzja ich opisu w *Grobach heter* uprawdopodobnia to przypuszczenie. Ale poeta nie znał jeszcze samego Egiptu, dokąd pojechał dopiero w roku 1911. Na długo przedtem wykazywał wielkie zainteresowanie tym krajem i jego kulturą, a po zobaczeniu go na własne oczy napisał cykl wierszy (*Ze spuścizny hrabiego C. W.*) i co najmniej kilka pojedynczych utworów o tematyce egipskiej; wyraźne tropy egipskie łatwo odnaleźć także w *Elegiach duinejskich*. To wszystko miało jednak przyjść później. Pisząc *Groby heter* Rilke znał Egipt wyłącznie z opisów. Alfred Herrmann, autor pracy *Rilkes Ägyptische Gesichte*, analogicznej do niniejszej, tyle że poświęconej motywom egipskim, wypowiada się na temat tego wiersza:

Stan sprzedajnych kobiet nie jest właściwością świata Nilu, w istocie w Egipcie wyróżniają się one nieznacznie. We fragmencie *Maltego*, napisanym mniej więcej w tym samym czasie, co wiersz, poeta wspomina tebańską Dolinę Królów i pochowanych w niej nie tylko faraonów i anachoretów, lecz również „hetery”. Mógł mieć przy tym na myśli sąsiednią Dolinę Królowych. Ponieważ Rilke nie poznał jeszcze wtedy tych okolic naocznie, pozostają one ze swoimi „*Sternennächten eines suessen Landes*” [przedostatni wers *Grobów heter*] bez ostrych konturów. Porozrzucane szczątki i wyposażenie grobowe są dla romantycznego kontrastu, dramatycznie przeciwstawione płonącemu życiu, które kiedyś było w tych ciałach. Przy tym myśl, że chłopcy i mężczyźni zatracają się [*sich vergeben*] w kobietach, powróci później w innym kształcie w jeszcze jednym wierszu „egipskim”. Impresjonistyczny wizerunek odmalowany z hellenistyczną drobiazgowością przesłania tu głębsze znaczenie. [H 395/29]

Wiersz, o którym tu mowa, to utwór *Musi zginąć, ktokolwiek je pozna*, oparty na staroegipskiej legendzie autorstwa Ptah-hotepa, którą Rilke znał z niemieckiej antologii tekstów starożytnych.

Zawarta jest w tym wyimku trafna uwaga o przeciwstawieniu nędzy ludzkich zwłok bogactwu życia. Śmierć należy do najbardziej ukochanych tematów Rilkego, co mieliśmy już i będziemy mieli jeszcze okazję skonstatować, ale na ogół poeta pisał o niej bez odwoływania się do takich, raczej barokowych niż romantycznych, konceptów. Tutaj wszakże występuje sytuacja szczególna. Chodzi o hetery, kobiety, których istotą były ich ciała, a życie upływało na „eksploatacji cielesności”, jeśli można tak się wyrazić. Rilke najwyraźniej potrzebował takiego obrazu, który byłby najsilniejszym z możliwych skontrastowaniem wybudanej, cielesnej zmysłowości z ascezą i ohydą śmierci oraz jej materialnego znaku – trupa. I znalazł taki obraz – w mumiach egipskich, którym przypisał tożsamość heter – całkowicie anachronicznie, lecz jakże efektownie.

Do tego dochodzą dwie kwestie. Po pierwsze: starożytny Egipt ze swoją „nekrokratyczną” kulturą musiał kojarzyć się Rilkeemu ze śmiercią. Świadczą o tym inne jego „egipskie” wiersze. Po drugie: Rilkego przez większość życia nurtowała tajemnica „*des Ewig-Weiblichen*” („Wiecznej Kobięcości”). Kobieta była dla niego istotą nieodmiennie fascynującą i niepojętą; zarówno w sensie uczuciowym (jego „Wielkie Kochające”, które wiążą się z wierszami o Safonie), jak i erotycznym. Bo te dwa wiersze „egipskie” są tylko skromną próbką mistycznego podejścia poety do miłości fizycznej, w którym kobieta jest nawet nie tyle stroną dominującą, ile raczej wszechogarniającą kosmiczną siłą, a mężczyzna może się w niej jedynie zatracić w oszołomieniu bliskim śmierci.

Widzimy więc, że *Groby heter* są wierszem, wewnątrz którego przenika się kilka wątków charakterystycznych dla całej twórczości Rilkego. Przy tym tekst ten spełnia założenia „*Dinggedichte*” w bardzo słabym stopniu, bo, pomimo pre-

cyzyjnego opisu mumii i przy założeniu, że jest efektem ich bezpośredniego oglądu, to nie one – lub raczej: nie one jako martwe rzeczy – są tematem tego wiersza.

Przytoczmy w tym miejscu obszerny fragment jeszcze jednego listu Rilkego, stanowiący swoiste podsumowanie omawianych tu spraw. Napisał go 15 VIII 1903, przed wyjazdem do Rzymu. Adresatką była Lou.

Na tym właśnie polega, myślę, nieporównywalna z niczym wartość tych odkrytych na nowo dzieł sztuki, że można je traktować jak nieznanym, bo nie zna się ich istoty i (przynajmniej dla laików) nie przylega do nich nic materialnego, żaden przypadkowy głos nie mąci ciszy ich skupionego bytu, a ich trwanie nie zna oglądania się wstecz ani lęku. Nie wiemy nic o mistrzach, którzy je stworzyli, żadna fałszywa sława nie ubarwia ich przezrystej formy, żadna historia nie zaciemnia nagiej klarowności tych rzeczy, one po prostu są. I w tym zawiera się wszystko. Tak widzę sztukę antyczną. Taki jest ów mały tygrys u Rodina [chodzi o panterę], podobnie jak niezliczona ilość fragmentów i odłamków rozproszonych po muzeach (obok których przechodzi się, długo nie zwracając na nie uwagi, aż pewnego dnia coś się przed nami odsłoni, ukaże się nagle naszym oczom, zabłyśnie jak pierwsza gwiazda, a wokół niej nagle, gdy się ją zauważy, wynurzą się z głębi nieba setki jej podobnych, bez tchu, bez tchu), nawet wielka Nike jest z ich rodu, kiedy tak stoi w Luwrze na dziobie płynącego statku jak żagiel rozwinięty przy pomyślnym wietrze – i wiele jeszcze innych dzieł, co wydają się nieważne tym, co szukają w nich jedynie czegoś materialnego, czegoś plastycznego, pozwalając się ludzi zewnątrzniej powłoce, żyje w całej swej szlachetnej doskonałości pośród ludzi umiających się oderwać od tego, widzieć i rozumieć.

Równie wielkie są dzieła gotyku, jakkolwiek w czasie nam bliższe, jednak podobnie jak antyczne pozostały bezimienne, tak samo istnieją samodzielnie w swej samotności, bez początku, jak twory Natury. One to, i wszystko, co wyszło z rąk Rodina, wiedzie nas aż do najstarszych rzeczy sztuki, aż do czasów przedgreckich z ich surową rzeźbą, z ich materialnością ciężką jak z ołowiu, twardą, masywną niczym góry. Odsłaniają się pokrewieństwa dotychczas nieodczuwalne, przeplatają się wzajemne związki i zatrzymują strumienie płynące poprzez czasy i można w nich pod historią ludzkości przeczuć dzieje nieskończonych pokoleń rzeczy, co są jak spoidła powolniejszego, spokojniejszego procesu rozwoju, który się odbywa gdzieś głębiej, bezbłędniej, bardziej wewnątrz. [R/L 209–211]

S a f o n a

Wspomniałem już o szczególnym odniesieniu Rilkego do kobiet i kobiecości. Przeglądając listę jego korespondentów, obejmującą ponad 1100 nazwisk, zauważa się ilościową przewagę kobiet. Z nimi rozumiał się znacznie lepiej niż z mężczyznami, im wolał się zwierzać i wywnętrzać.

Dla tego aspektu jego życia i twórczości szczególnie charakterystyczna jest wizja tzw. „Wielkich Kochających” („*die Grosse Liebenden*”). Fascynowały go mianowicie historyczne przypadki uduchowionych kobiet, które bez wzajemności kochały zwyczajnych mężczyzn i dały literacki wyraz swoim zawiedzionym uczuciom. W liście do Annette Kolb z 23 I 1912 Rilke opisał je tak:

I tutaj, na Boga, tutaj okazuje się, że, wskutek niepowstrzymanej konsekwencji serca kobiecego, ta linia, prawidłowa i kompletna w sferze ziemskiej, nie dała się poprowadzić dalej, by można ją było przedłużyć w obszar tego, co Boskie i nieskończone. Ale tutaj, na przykładzie tego całkowicie pozbawionego znaczenia Chamilly’ego (którego głupią próżność natura wykorzystała, by przechować listy Portugalki), wraz z subtelnym wyrażeniem zakomicy: „Moja miłość do ciebie nie zależy już od tego, jak mnie traktujesz” – widać, jak mężczyzna, jako ukochany [*Geliebter*], jest zbyty [*abgetan*], wykończony [*erledigt*], prze-kochany [*durchgeliebt*] – o ile można się tak oględnie wyrazić – prze-kochany, jak rękawiczka jest znoszona [*durchgetragen*]. [...] W historii miłości grał on rolę „smutnej postaci” [*triste Figur*]: nie ma prawie wcale takiej przewagi, jaką przypisuje mu tradycja [...]. Nikt mi nie wyperswaduje tego,

co jest widoczne u tej największej kochającej i u jej haniebnego partnera: ten związek pokazuje wyraźnie, jak bardzo cała zasługa, doskonałość i wytrzymałość miłości u kobiety przeciwstawiona jest absolutnej niedostateczności miłości u mężczyzny. Ona niejako otrzymuje dyplom wiedzy o miłości, podczas gdy on nosi przy sobie elementarną gramatykę tej dyscypliny i z tego abecadła czerpie w potrzebie kilka słówek, z których kleci zdania, śliczne i porywające jak owe zdania na pierwszych stronach podręcznika nauki języka dla początkujących. – Przypadek Portugalki jest tak cudownie czysty, ponieważ ona nie wrzuciła burz swojego uczucia w świat imaginacji, lecz z nieskończoną mocą poprowadziła z powrotem do siebie genialność tego uczucia – znosząc je, nic więcej. Zestarzała się w klasztorze, bardzo się zestarzała, nie została świętą, ani nawet dobrą zakonnica. Zwrócić się do Boga – to sprzeciwiało się jej rzadkiemu taktowi [...].

Kobieta osiąga, wytrzymuje, doprowadza do końca to, co jest jej najwłaściwsze [*das Ihrigste*]. Mężczyzna, który zawsze miał wymówkę, że jest zajęty ważniejszymi sprawami, i który (powiedzmy to otwarcie) nigdy nie był przygotowany do miłości, od czasów antycznych nigdy nie wdał się w miłość (wyjawszy świętych)²⁶.

Portugalska zakonnica, o której tu mowa, to Marianna Alcoforado (1640–1723), która miała jakoby oszaleć z miłości do hrabiego de Chamilly i napisać po jego odejściu bardzo niegdyś poczytny cykl 5 listów miłosnych (dostępny po polsku w przekładzie i z barwnym wstępem Stanisława Przybyszewskiego, *nb.* zawziętego przeciwnika poezji Rilkego, którego nazywał „pół-babą” i zaklinał Artura Górskiego, by ten nie drukował jego wierszy w „Chimerze”). Już po śmierci Rilkego (i Przybyszewskiego) stwierdzono ostatecznie, że listy te są falsyfikatami (dyskusja o ich autorstwie trwała od momentu ich ukazania się w latach siedemdziesiątych XVII wieku; Diderot był pewny, że napisał je mężczyzna, i miał rację). Ale Rilke, który znał je, tłumaczył, zachwycił się nimi i nie miał powodu wątpić w ich autentyczność, uczynił z ich rzekomej autorki emblematyczną postać „Kochającej”. Oprócz niej w tym szeregu pojawiają się jeszcze Louise Labé (1526–1566)²⁷, Gaspara Stampa (XVI wiek) i kilka innych młodych, nieszczęśliwie zakochanych poetek z różnych stuleci. Wszystkie razem są wymienione w *Maltem*, gdzie siła ich uczuć porównana jest do tej, która zmusiła Byblis do ścigania darzonego kazirodczą miłością brata, Kaunosa: „Legenda ich jest jak legenda Biblis, która Kaunosa ściga aż hen do Likii. Napór serca gnał ją poprzez kraje za jego śladami, aż wreszcie stanęła u kresu sił” (RM 168–169). Historię o Kaunosie i Byblis znał Rilke z *Metamorfoz* Owidiusza (IX 451 n.), które czytał bardzo uważnie, o czym przekonamy się jeszcze przy analizie *Sonetów do Orfeusza*. Warto podkreślić, że u Owidiusza bohaterka ta również składa pisemne wyznanie swojego uczucia. W amorficznym narracyjnie *Maltem* imiona trzech „Wielkich Kochających” pojawiają się także nieco wcześniej, przy czym dwie z nich stanowią przypadki szczególne. Oto ten fragment:

Miłująca zawsze przerasta ukochanego, bo życie większe jest niż przeznaczenie. Jej oddanie chce być niezmierzone: to jest jej szczęściem. Bezimiennym cierpieniem jej miłości wszakże zawsze było to, że się żąda od niej ograniczeń tego oddania.

²⁶ Cyt. za: W. S m a 11, *Rilke. Kommentar zu den „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“*. „University of North Carolina studies in the Germanic languages and literature” nr 101 (1983), s. 118–119.

²⁷ W roku 2006 we Francji ukazała się książka M. H u t c h o n *Louise Labé: une creature de papier*. Jej autorka stawia i udowadnia tezę, według której Labé jest, podobnie jak Marianna Alcoforado, postacią fikcyjną, wymyśloną przez grupę XVI-wiecznych poetów francuskich. Książka wzbudziła we Francji spore kontrowersje. Wielu krytyków podkreśla, że Hutchon interpretuje źródła w sposób anachroniczny, np. wyzyskuje dla udowodnienia swojej tezy istnienie licznych zbieżności między tekstami Labé i poetów, którzy mieliby sfingować jej postać, podczas gdy w XVI wieku praktyki imitacyjne były jeszcze powszechne w poezji francuskiej.

Nigdy żadną inną skargą nie skarżyły się kobiety; pierwsze dwa listy Heloizy zawierają tę skargę, a w pięćset lat później ta sama skarga podnosi się z listów Portugalki Marianny Alcofado; rozpoznać ją można jak głos ptaka. I nagle poprzez jasną przestrzeń tego poznania idzie najbardziej odległa postać Safo, której wieki nie znalazły, ponieważ szukały jej w przeznaczeniu. [RM 149]

Uczuciom Heloizy i Safony stały jednak na przeszkodzie nie duchowe małostki ich ukochanych, lecz filozofia i poezja.

Po wyliczeniu „Kochających” Rilke ustami Maltego zwraca się do młodych dziewcząt, nakłaniając je, by zajęły się wierszami Safony. Ma im je odkryć samotny stary człowiek, który je kiedyś tłumaczył (RM 170–173). Rilke płynnie przechodzi do wnętrza jego świadomości i relacjonuje swobodny tok jego myśli o poecie i o starej Grecji. W tym skomplikowanym splocie półmyśli, półuczuci zawarta jest metarefleksja o możliwym uobecnieniu przeszłości. Rilke chciałby nawet, aby w tym przypadku doszło do niego przy pomocy słów („Odnajduje nawet grecki tekst w pamięci, recytuje go, ponieważ zdaniem jego przekład nie daje nic, i aby tej młodzieży pokazać piękny, prawdziwy łom masywnej kosztowności języka, co naginany był w tak silnych płomieniach”, RM 171), ale znać po tym zdaniu, że owo życzenie nigdy się w jego życiu nie spełniło, choć zdawał sobie doskonale sprawę z ułomności wszelkiego przekładu poezji.

Safona należy do grona „Kochających”, ale, inaczej niż reszta tych kobiet, nie kocha jednego, konkretnego człowieka. Jej miłość przypomina nieco miłość Cherubina u Beaumarchais, analizowaną tak doskonale przez Kierkegaarda w *Stadiach erotyki bezpośredniej* – jest uczuciem nie zogniskowanym na żadnym pojedynczym przedmiocie. Tyle że Cherubin odkrywał w sobie dopiero jego istnienie, Safona zaś rozprasza je świadomie w tym, co ogólne, w sztuce, w poezji.

Tak właśnie widział ją Rilke już wcześniej. W wierszu *Safona do Alkajosa*, napisanym 24 VII 1907 w Paryżu, z podtytułem *Fragment*, i w istocie fragmentarycznym, bo urwanym w pół zdania (co jest z pewnością imitacją zachowanych urywków twórczości samej Safony, tego chwytu użył też Pound w utworze *Papyrus*) – w wierszu tym zatem Safona zwraca się do Alkajosa, tłumacząc mu (i samej sobie), dlaczego odrzuca jego zaloty i musi pozostać sama, nietknięta, tylko z podobnymi jej towarzyszkami („*ich Wissende und jene / mit mir Wissenden*”, RSW 1, 484). Tekst ten interpretuje się zwykle jako opis dylematu „życie vs. sztuka” (S 229). Bezwarunkowy wybór pomiędzy tymi dwiema nie dającymi się pogodzić formami egzystencji był, jak wiadomo, jednym z ulubionych autotematycznych wątków w całym modernizmie. Ale Rilke, nawet jeśli świadomie wpisuje się w ten nurt, odwołuje się przy tym do odległych antecedenencji. Problem źródeł wiersza *Safona do Alkajosa* jest dość złożony. Od razu zaznaczmy, że ani ten, ani inne „wiersze safickie” nie mają już nic wspólnego z „*Dinggedichte*”, choć w ramach *Nowych wierszy* umieszczone są niemal bezpośrednio po *Wczesnym Apollinie*. Niejednorodność poetyki Rilkego była tu już zresztą podnoszona. W liście do żony z 25 VII 1907 pisał:

I jeszcze kilka wyjaśnień dla Ciebie: Alkajos był poetą, który na pewnej wazie antycznej, z lirą w dłoniach, z opuszczoną głową, stoi przed Safoną; wiadomo, że powiedział do niej: „Tkaczko ciemności, Safono, czysta, o uśmiechu słodkim jak miód, słowa cisną mi się na usta, ale wstyd mnie powstrzymuje”. Ona zaś odpowiedziała: „Jeśli życzyłbyś sobie czegoś szlachetnego i pięknego i nie miałbyś niczego niegodnego na języku, nie opuszczałbyś oczu w zawstydzeniu i powiedziałbyś, co się godzi”. (Mitylena jest głównym miastem wyspy Lesbos,

gdzie Safona urodziła się i żyła dotąd, aż – nie wiadomo, dlaczego – poszła na wygnanie na Sycylię)²⁸.

Że Rilke znał zachowane utwory Safony, świadczą imiona dziewcząt, które się w nich pojawiają i które on wymienia w *Maltem* (RM 171): Dika, Gyrinno, Atthis, Anaktoria. Skąd zaczerpnął informacje podane w cytowanym liście, trudno ustalić. Przedstawienia Safony i Alkajosa na wazach attyckich są dość częste. Przytoczona przez niego wymiana zdań między dwojgiem bohaterów prawie dokładnie pokrywa się z urywkiem wiersza Safony, zachowanym w *Retoryce* Arystotelesa²⁹:

- [Alkajos:] Chciałbym ci kilka słów powiedzieć, ale wstyd mi przeszkadza...
- [Safona:] Jeśli pragnienia masz piękne, szlachetne, a język twój nie lubi słów plugawych, nigdy spojrzenia wstydem nie zamącis i chyba wszystko najprościej mi powiesz³⁰.

Oto więc mamy jedną inspirację. Drugą jest – w opinii znawców (S 199) – podobizna Safony, którą Rilke otrzymał w prezencie od Ellen Key. Ale ze względów czasowych nie można jej uważać za podstawę pozostałych „wierszy safickich”, które powstały wcześniej. W liście do Ellen Key z 27 VI 1907 znalazła się wzmianka: „Dostałem od Ciebie mały obrazek, który chyba przedstawia Safonę, to urocza pamiątka, mam go przed sobą. Serdeczne dzięki za niego”³¹.

Jest jeszcze trzecia możliwość, nie wykluczająca zresztą poprzednich, ale pisząc o niej jedynie na własną odpowiedzialność. Otóż Rilke znał słynne malowidła z Boscoreale. Widział je krótko po ich odkryciu. Oto fragment jego listu do Lou z 15 I 1904:

W Paryżu u Durand-Ruela [właściciel galerii obrazów] kiedyś wiosną poprzedniego [tj. 1903] roku, wystawiono antyczne malarstwo, były to malowidła ściennie z willi w pobliżu Boscoreale, które jeszcze raz pokazywano w pewnej ciągłości, choć poprzerywanej, pełnej luk i zniszczeń, zanim licytacja całkowicie jej nie porozrywa. Widziałem wówczas po raz pierwszy obrazy antyczne, dotąd nie oglądałem piękniejszych, mówią, że nawet Muzeum Neapolitańskie nie posiada lepszych malowideł z owego niemal na zawsze minionego czasu, który mógł rodzić tak wielkich malarzy. Spośród tych fragmentów jeden obraz zachował się w całości i nie zniszczony, chociaż był największy i najbardziej przyciągał uwagę. Przedstawiał on kobietę, siedzącą w milczeniu, z twarzą pełną powagi, wsłuchaną w słowa mężczyzny, który zdawał się coś mówić cicho do siebie i do niej, cały pogrążony w myślach, głosem ciemnym, tajemniczym, w którym się odbijały ich rozstrzygające się w owej chwili losy jak mroczne brzegi w rzece. Mężczyzna ów, jeśli sobie dobrze przypominam, dłonie wspierał na lasce, z którą przemierzył chyba wiele dalekich krajów; ręce jego odpoczywały, podczas gdy mówił (tak psy układają się do snu, gdy ich pan zaczyna coś opowiadać, a one już czują, że to długo potrwa) – jakkolwiek człowiek ten zdawał się być u końca jakiegoś długiego opowiadania, czuło się, że jeszcze wiele wspomnień ma w zanadrzu (wspomnienia jak szeroka równina, po której droga często niemal ginęła oczom), ale jednocześnie już od pierwszego wejrzenia wiedziało się, że

²⁸ Rilke, *Briefe*, t. 3, s. 299.

²⁹ Według standardowej paginacji (edycja I. Bekkera) znajduje się on na s. 1367, szpalta „a”, w osobnym wydaniu fragmentów archaicznej liryki greckiej opracowanym przez A. Lobela i D. Page’a jest to fragment 137.

³⁰ Alkajos i Safona, *Pieśni*. Wstęp, przypisy J. Danielewicz. Warszawa 1989, s. 67 (tłum. J. Brzostowska).

³¹ Rilke, *Briefe*, t. 3, s. 287.

był to jakiś podróżny, który przybył w progi domu tej spokojnej, pełnej godności kobiety, cudzoziemiec w gościnie u wielkiej pani w jej rodzinnym kraju, tyle było jeszcze na nim śladów dalekiej wędrówki, jak na przybrzeżnej fali, która cofając się, wciąż jeszcze, nawet gdy już jest spokojna, jaśnieje i drży blaskiem; jeszcze nie opadł z niego całkowicie ów pośpiech, od którego nie jest wolny nawet bardziej doświadczony wędrowiec, jeszcze wciąż jakby czujnie nasłuchiwał [...]. Tak więc obraz ten przedstawiał jednocześnie ruch i spokój [...].

Zawsze będę pamiętał, jak bardzo ten wielki, prosty fresk mną wstrząsnął, dzieło tak przecież malarsko jednoznaczne, przedstawia bowiem tylko dwie postacie, ale tak sobą wzajemnie przejęte, aż ciężkie od siebie, związane jakąś bezwzględną koniecznością. Od pierwszej chwili zrozumiałem znaczenie tego obrazu, podobnie jak się natychmiast chwytą treść powszechnie znanych legend przedstawianych na dobrych płótnach. [...] Fresk ten wzruszył mnie do głębi [...]. [R/L 230–232]

Czy nie jest możliwe, że ów fresk, który zrobił na Rilke tak wielkie wrażenie, uległ później w jego pamięci wymieszaniu z historią o Safonie i Alkajosie, z wizerunkami z waz – i zaowocował w końcu, po czterech latach, wierszem? Oczywiście, nie przedstawiał tych dwojga. Maria Nowicka tak pisze o tym dziele:

W rzymskiej willi Fanniusza Synistora w Boscoreale, odkrytej w 1900 r., zachowały się oryginalne, znakomite malowidła, które do dziś stanowią przedmiot badań i jeden z niewyjaśnionych problemów archeologii klasycznej. Po odkryciu willi malowidła zostały zdjęte ze ścian i w wyniku aukcji w 1903 r. rozdzielone między kilka muzeów, przede wszystkim w Neapolu i Nowym Jorku. Intrygujące malowidła znajdowały się w jadalni. Artysta podzielił ściany malowanymi kolumnami na pola, zamknięte u góry doryckim fryzem, tworząc w ten sposób jakby ramy architektoniczne, w których umieścił grupy postaci. Do najciekawszych należy fragment przedstawiający kobietę w czerwonym zawoju siedzącą w swobodnej postawie na skale, w otoczeniu dwóch postaci, z których jedna jest trudna do rozszyfrowania, druga natomiast wyobraża starego filozofa w płaszczu, wspartego na sękatym kijku. Indywidualne, dalekie od banalności rysy postaci i charakterystyczne stroje zdają się świadczyć o tym, że mamy do czynienia z malowidłami portretowymi, i dość powszechny jest pogląd, że fresk z Boscoreale ukazuje macedońskiego władcę, Antygona Gonatasa, który panował w pierwszej połowie III w. p.n.e., jego matkę Filę i wychowawcę – filozofa Menedemosa z Eretrii. Niezwykła plastyczność i ekspresja tych postaci wskazuje na doskonale wzorce, na których zapewne oparł się ściśle artysta z Boscoreale. Wysłunięto pogląd, że mogły nimi być obrazy dworsko-propagandowe, malowane dla dworu macedońskiego przez wybitnego artystę greckiego w latach 300–290, a więc wówczas, gdy Antygonos był jeszcze następcą tronu, serdecznie zaprzyjaźniony z Menedemosem, a jednocześnie podległy wpływom swojej mądrej matki.

Taką interpretację, choć bardzo pociągającą, odrzuca jednak wielu badaczy na korzyść poglądu, że treścią malowidła są postacie alegoryczne. Precyzyjna analiza wszystkich szczegółów, zwłaszcza uczesania i stroju „Antygona”, pozwoliła ostatnio na wysunięcie tezy, że stary człowiek – to wieszczek lub filozof (może Epikur?), kobieta na skale – to personifikacja Azji, zaś tajemnicza figura uważana za Antygona Gonatasa byłaby personifikacją Macedonii³².

Jeśli zatem wśród uczonych panują tak duże rozbieżności w kwestii znaczenia tego fresku, tym bardziej jest możliwe, że poeta ujrzał na nim Safonę i Alkajosa (mężczyzna z laską). Fakt, że nie włączył do tej sceny trzeciej postaci – starca z kosturem – tłumaczy się tym, że jest ona oddzielona od tamtej pary namalowaną kolumną.

W związku z wierszem *Safona do Alkajosa* należy rozważyć jeszcze jeden problem interpretacyjny. Safona pojawia się w nim jako poetka oddana wyłącznie swej sztuce, wzbraniająca się przed rozdzieleniem swojego życia między sztukę a uczucie. Przedstawiając ją w ten sposób Rilke musiał świadomie zignorować

³² M. Nowicka, *Z dziejów malarstwa greckiego i rzymskiego*. Warszawa 1988, s. 104 (tam też reprodukcja – ilustr. 33).

znaczną część mitu o Safonie, mianowicie tę, która przedstawia ją jako osobę czułą na powaby zarówno mężczyzn, jak kobiet. Funkcjonowała wszak w tradycji kulturowej nie tylko jako subtelna poetka, lecz z drugiej strony – wręcz jako rozpustna hetera. W czasach Rilkego nikt lub prawie nikt nie wierzył już w autentyczność tych przekazów, ale nie chodzi mi tu o „prawdę historyczną” (cokolwiek przez to rozumieć), lecz o treść zbiorowej pamięci kulturowej, bo to ona przede wszystkim jest źródłem twórczych inspiracji dla artystów. Rilke pomija też sławny epizod z Faonem, który przecież pasowałby idealnie do jego wizji „Kochających”, a jest to jeszcze o tyle bardziej znaczące, że historia ta została upowszechniona przez Owidiusza (w liście 15 z *Heroid*), twórcę, którego Rilke znał bardzo dobrze, choć nie mam dowodów na to, że 1907 roku przeczytał już był *Heroidy*. Trudno też orzec cokolwiek konkretnego na temat jego kompetencji względem wątków safickich w literaturze późniejszych epok, zwłaszcza XIX wieku (pisze o nich sporo Alicja Szastyńska-Siemion w monografii *Muza z Mitylenu. Safona*³³, ale nie wymienia „*Sapphosedichten*” Rilkego). Uważam, że poeta musiał znać bardzo popularny w jego czasach dramat Grillparzera *Sappho*, o zbliżonej tematyce. Jakkolwiek miały się te sprawy, pewne jest, że postać Safony u Rilkego jest dziełem świadomej, konsekwentnej kreacji, starannego doboru i eliminacji odpowiednich elementów wiedzy i mitu o niej.

Są jeszcze dwa inne „wiersze safickie”. Oba powstały zimą 1905/06 w *atelier* Rodina w Meudon. Stanowią całość, dwugłos: *Eranna do Safony* i *Safona do Eranny*. Są one jeszcze znacznie bardziej zagadkowe i trudne do objaśnienia niż utwór poprzedni (który w ramach *Nowych wierszy* występuje po nich). Już sama postać Eranny sprawia kłopot. Imię to nie występuje w korpusie zachowanych tekstów Safony. W IV w. p.n.e. żyła poetka Erinna z Telos, której epigramy o zmarłej przyjaciółce Baukidzie znamy z *Antologii palatyńskiej*. Jeszcze w czasach Rilkego uważano tę poetkę za współczesną Safonie. (Istnieje wiersz Mörikego *Erinna an Sappho*.) Komentator pisze, że Eranna była „przyjaciółką, która według mitu zmarła młodo z nieszczęśliwej miłości do Safony” (S 199), ale nie wiem, skąd czerpie tę informację (możliwe, że popełnia błąd, powtarzając dawny pogląd). W tym samym miejscu powiada, że na te dwa wiersze mógł mieć wpływ utwór Baudelaire’a *Lesbos* (z *Kwiatów zła*). Metafora oszczepu („*Speer*”) i łuczniczki („*Werferin*”, ale w złożeniu „*Speerwerfer*” oznacza oszczepnika) powróci odmieniona w *I Elegii duinejskiej*:

Czy nie czas już, byśmy kochając
oderwali się od przedmiotu miłości i drżąc mu sprostali,
jak wytrzymał strzała cięciwę, aby skupiona w odskoku
była czymś więcej niż jest³⁴.

W obu tych wierszach mowa jest o bardzo silnym oddziaływaniu poezji (uosiabianej przez Safonę) na istnienie (w tym przypadku istnienie tajemniczej Eranny, być może, jej historyczne i źródłowe nieuzasadnienie jest zamierzone – wobec niego staje się bowiem Każdym). Safona swoim wezwaniem („*Erklängen*”, dosł.: ‘rozbrzmienie’) bezpowrotnie wyrywa Erannę z dotychczasowych ram egzystencji. Trudno powiedzieć, kim jest „piękna bogini w środku swoich mitów”, która „łśni i żyje moim życiem”, jak mówi Eranna, oraz oddala ją od domu i spraw co-

³³ A. Szastyńska-Siemion, *Muza z Mitylenu. Safona*. Wrocław 1993, s. 144–159.

³⁴ Rilke, *Poezje*, s. 187, w. 50–53.

dziennych. Sądzę, że chodzi tu o sztukę. Safona w odpowiedzi trzykrotnie (w pięciu wersach, dwóch zdaniach) używa słowa „chcę” („*ich will*”); kolejno: „przynieść na ciebie niepokój”, „kołysać tobą, latorostko”, „przeniknąć cię jak umieranie i przekazać dalej jak grób, do wszechświata i wszystkich rzeczy” (RSW 1, 483). Jeśli kontynuować utożsamienie Safony z samą sztuką (*resp.* z poezją), wypowiedź ta, tak szczególnie zorganizowana, będzie podkreślać zaborczość powołania artystycznego i jego siłę, porównaną do siły śmierci. Pierwiastka erotycznego, wbrew pozorom, tu nie ma, choć Rilke jawnie wykorzystuje motywy namiętnych związków między Safoną a jej uczennicami. Tyle tylko, że owa namiętność w tym przypadku nie rozgrywa się w obszarze cielesności, lecz w sferze duchowej, a jest tak silna, że ciało musi jej ulec.

Sugerowanie – przez niektórych badaczy – chrześcijańskiej symboliki winnej latorośli wydaje mi się w tym kontekście bardzo nietrafne. Interpretowanie tych wierszy jako obrazu miłości, która staje na przeszkodzie sztuce – jeszcze bardziej (zob. S 199–200).

Być może – o ile proponowana przeze mnie interpretacja jest dopuszczalna i rozsądna – umieszczenie przez Rilkego tych wierszy niemal na początku całego zbioru jest znaczące. Otwierający *Nowe wiersze* tekst *Wczesny Apollo* był zapowiedzią sztuki ukrytej w bezruchu rzeźby. Potem następują dwa utwory mówiące o rodzającym się uczuciu (są to *Żale dziewczęce* i *Pieśń miłosna*). Dalej są trzy wiersze safickie, z których dwa mówią o nieodpartej mocy sztuki, a trzeci o rezygnacji z miłości dla sztuki. Szereg ten stanowi subtelną i precyzyjną całość, zamkniętą kolejnym wierszem – *Nagrobek dziewczęcy*. Tu można się dopatrywać ech lektury *Antologii palatyńskiej*, jej księgi z epitafiami. Badacze dostrzegają w tym utworze obraz zakochanej kobiety, która wspomina swoje utracone panieństwo, lub opis rzeczywistej śmierci młodej dziewczyny (S 200), ale wolałbym zwrócić uwagę raczej na osobliwe utożsamienie się dziewczyny z bogiem (jakim?), ich wzajemne przeniknięcie się. I jest to w dodatku proces powtarzalny („To jest tak, jak gdyby to wszystko musiało się powtórzyć”). Widziałbym w tym wierszu pożegnanie przyjaciół („My jeszcze to pamiętamy”) z dziewczyną, którą nawiedził i przeniknął bóg, odwołujący ją od nich ku jakimś innym rejonom bytu (niekoniecznie ku śmierci). Bóg ten jest cielesny („jego krew”), „słodki i lśniący, ciepły jak twoje myśli, oceniający twoje młode loki i wygięty jak twoje brwi” (znów „*Augenbraun*”). Jest nadto „smukłym zbiegiem, pieszczoszkiem kobiet” (RSW 1, 484–485). Może tu chodzić o małżeństwo – wtedy ów bóg byłby Hymenem lub Erosem. Ale jeśli tak, to dlaczego nie jest nazwany z imienia, a w tytule figuruje „nagrobek” („*Grabmal*”)? Ślub jest zapewne rodzajem śmierci (*scil.* śmiercią panieństwa), ale nawet jeśli tak, to kto jest panem młodym? Wiele w tym wierszu zagadek. Nie ośmielę się twierdzić, że i tutaj Rilke mówi o sztuce, zagarniającej bez reszty tych, którzy się jej oddają (do tego stopnia, że dla swoich bliskich są jak umarli), ale sądzą, że chce nam dać do zrozumienia, iż sztuka, miłość i śmierć mają ze sobą dużo wspólnego. Zresztą daje to do zrozumienia w wielu innych miejscach (np. w *Alkestis*, o czym dalej).

Nagrobek, napisany w tym samym czasie, co dwugłos Safona–Eranna, jest kodą serii otwierającej *Nowe wiersze*, która zawiera także wszystkie trzy „wiersze safickie”, *Wczesnego Apollina* i dwa teksty miłosne, w sumie 7 utworów, odznaczających się, wszystkie razem i każdy z osobna, szczególnie skomplikowaną strukturą znaczeniową.

Pozostałe „nowe wiersze”

Wypada teraz omówić kilka utworów nie mieszczących się w żadnym z dotychczas przedstawionych modeli poetologicznych.

Pierwszy z nich to *Narodziny Wenus*, wiersz strukturalnie pokrewny *Grobom heter*, *Orfeuszowi*, *Alkestis* i *Wazie z różami*, umieszczony w *Nowych wierszach* po *Alkestis*, jako przedostatni utwór pierwszej części. Tak jak inne wiersze tej grupy (tzw. *Plastikgedichte*) jest on wypełniony opisowymi szczegółami. Przypuszcza się (S 196), iż Rilke inspirował się w tym przypadku *Narodzinami Wenus* Botticellego. Dowodem na to ma być fakt, że już w *Dzienniku florenckim* znajdują się liczne, pełne zachwyty wzmianki o Botticellim (zob. G 89–94). Jednakże co najmniej równie prawdopodobna wydaje mi się inna możliwość: że bodźcem mogły się dla niego stać płaskorzeźby na tzw. *Tronie Ludovisi* (z ok. 460 p.n.e.), który widział będąc w Rzymie, i pisał do Lou (3 XI 1903):

Zapewne niczego więcej nie zapamiętam z jego [tj. Rzymu] przeszłości, którą z trudem sobie odtwarzam, nic z jego muzeów, gdzie pełno bezdusznym posągów, niewiele z jego obrazów, lecz nie zapomnę nigdy odlanego z brązu pomnika Marka Aurelego na Kapitolu, pięknej marmurowej rzeźby w Muzeum Ludovisi (przedstawiającej tron Afrodyty) [...] i wielu smutków, jakie tu przeżyłem. [R/L 220]

Tron Ludovisi wbił mu się więc w pamięć nie mniej niż przedtem Botticelli. Próby definitywnego rozstrzygnięcia, które z tych dzieł bardziej wpłynęło na wiersz, byłyby, oczywiście, absurdalne. Chcę natomiast wspomnieć tu o pewnym luźno związanym z tematem szkicu Rilkego. W jego papierach odnaleziono dystych (datowany na wczesne lato 1910) o treści: „*O Kreuzweg meines Munds, o Lippenbinde, / o Flöte, die den Atem mir entzweiß*”, z podpisem „*altgriechische Doppelflöte*” (RSW 2, 377; w przekładzie Adama Pomorskiego: „Rozdroże ust, o moich warg wiązanie, / o fletnio, która oddech mi rozdwasz. / <starogrecki podwójny flet>”³⁵). Otóż jedna z płyt bocznych *Tronu Ludovisi* zawiera płaskorzeźbę przedstawiającą nagą dziewczynę grającą na podwójnym flecie-aulosie. Czy jest to efekt długotrwałej pracy pamięci, czy tylko przypadkowa zbieżność, koincydencja motywów – nie da się chyba rozstrzygnąć.

Ostatnia strofa *Narodzin Wenus* z opisem wyrzuconego przez morze delfina, który jest „martwy, czerwony i wolny”³⁶ („*tot, rot und offen*”, RSW 1, 552) – stanowi *crux exegetica*. Wiadomo, że Wenus bywa przedstawiana w asyście delfina, wszelako nie towarzyszy on jej ani na *Tronie Ludovisi*, ani u Botticellego. Hans Schwerte przypuszcza, że chodzi tu o dźwiękowe podobieństwo słów: „*Delphin*” – „*delphys*” (gr. „*uterus*”), ale na taki koncept mógłby wpaść chyba tylko wytrawny grezysta, natomiast Brigitte Bradley sugeruje, że delfin symbolizuje łożysko wydalone z organizmu matki po porodzie, zwane niegdyś „popłodem” (S 196, B 37).

Przechodzę teraz do grupy czterech wierszy, które w drugiej części *Nowych wierszy* umieszczone są po dwóch wstępnych sonetach (czyli w *Archaicznym tor-sie Apollina* i *Artemidzie z Krety*). Są to kolejno: *Leda*, *Delfiny*, *Wyspa syren* i *Lament nad Antinousem*.

³⁵ Rilke, *Sonet do Orfeusza*, s. 464.

³⁶ *Ibidem*, s. 208.

W przypadku sonetu *Leda* rozważano możliwy wpływ obrazu Correggia, antycznej rzeźby z Mantui i drobnej wzmianki w *Metamorfozach* (VI 109), ewentualnie – szerzej tam ujętego mitu o Semele (zob. B 32). Wydaje mi się jednak, że wszelkie przedstawienia plastyczne, a nawet literackie nie mają tu znaczenia. Istotą tego wiersza stanowi bowiem problem „rzeczywistego bycia”, dla którego mit o Zeusie i Ledzie jest tylko sztafażem. W dwóch pierwszych strofach mowa jest o nienaturalności i „nieswojości”, z jaką wiąże się dla Zeusa przybranie przez niego postaci łabędzia:

Gdy bóg w swojej potrzebie wkroczył w niego, przeraził się prawie, znalazłszy łabędzia tak pięknym; pozwolił sobie zniknąć w nim w pomieszaniu. Ale jego oszustwo pchało go już do czynu, zanim jeszcze doznał uczuć niewypробowanego bytu. [RSW 1, 558]

Powiada się tu wyraźnie, że łabędź, w którego wciela się bóg, nie jest przez niego stworzony *ex nihilo* – to rzeczywisty, mający samodzielny byt organizm. Poeta sugeruje, że wcieliwszy się w niego, Zeus odczuwa samodzielność tego bytu (jego niezależność od swojego własnego) jako obcość, jako coś nienaturalnego. Przypomina to poniekąd niektóre współczesne rozważania filozoficzne z nurtu tzw. *mind-body problem* w ramach filozofii umysłu, mianowicie te, których autorzy zastanawiają się nad możliwością uzyskania przez ludzi informacji na temat świadomości i postrzegania u istot innych niż my sami. Reprezentatywny jest tu esej Thomasa Nagela *Jak to jest być nietoperzem* (opublikowany w zbiorze *Pytania ostateczne*). Rilke pyta zaś, „jak to jest być łabędziem”. I znów, jak już mieliśmy okazję zaobserwować, nie interesuje się ani trochę mitycznymi atrybutami postaci, którą czyni bohaterem swojego wiersza. Zeus został tu potraktowany jak zwykły człowiek, który czuje, że nagle znalazł się w obcym ciele (co jest już jednak, trzeba przyznać, dość niezwykle), a jego boska wszechmoc, która przecież łatwo zlikwidowałaby taki problem, zostaje zignorowana.

Ale problem i tak zostaje szybko rozwiązany – i może dlatego Rilke przemilcza boską moc Zeusa, by móc go w ten właśnie sposób rozwiązać. Dalszy ciąg wiersza brzmi:

A Otworzona [Leda] poznała już Nadchodzącego w łabędziu i już wiedziała: prosił o jedno, żeby ona, zmieszana w swoim oporze, nie mogła już niczego ukryć. Bóg zniżał się i, przedzierając się przez słabnące ręce, opadł w ukochaną. Dopiero wtedy odczuł szczęśliwie swoje upierzenie i stał się rzeczywiście łabędziem – w jej łonie. [RSW 1, 558]

Sens jest jasny: urzeczywistnienie obcego bytu dokonuje się w miłosnym zespoleniu. Różnica między świadomością a ciałem ulega wtedy zatarciu. Znów, jak w zakończeniu *Grobów heter*, akt fizyczny oddziałuje na najbardziej fundamentalne właściwości bytu ludzkiego. Tym razem Rilke wyraża to przeświadczenie w postaci subtelnej analizy fenomenologicznej.

W wierszu *Delfiny* wpływ *Metamorfoz* jest wyraźny. Druga jego strofa wykazuje duże podobieństwo do opisu harców delfinów, w które Dionizos zmienił wiarołomnych towarzyszy Akójtesa (III 582–691; ten fragment parafrazuje Pound w *Canto III*). Wypada też przypomnieć przekład Rilkego fragmentu *Fasti* z historią o Arionie i delfinie. Przyjmuje się również, że miał tu swój udział widok rzymskiej Fontanny Trytonów dłuta Berniniego oraz wspomnienia krajobrazów z Capri (wiersz powstał 1 VIII 1907 w Paryżu; zob. B 36–38). Jest to jednak coś więcej

niż mechaniczna kompozycja motywów i wrażeń. Utwór ten stanowi próbę opisu powstawania mitu. W pierwszej strofie mówi się o prawdziwych („*jene Wirklichen*”) delfinach, które spowodowały („*geben zu*”), że mityczny świat morza zaludniony jest ich odpowiednikami („*ihrem Gleichen*”). Stało się tak za sprawą ich wyrazistości („*da hatte sich das Tier gezeigt*”) i sympatycznych dla człowieka („*anders als die Stumme [...] Fische*”; RSW 1, 559) właściwości. Druga strofa – będąca repliką fragmentu z Owidiusza – opisuje, jak delfiny towarzyszą w podróży statkom. Jest to ze strony Rilkego poetycka perfidia, bo delfiny u Owidiusza były przecież przemienionymi ludźmi. Druga strofa jest więc osadzona zarazem w sferze rzeczywistości i mitu (o ile przyjmiemy za pewnik jej antecedencję i uznamy wpływ teźże na kształt i sens wiersza Rilkego). W strofie trzeciej sformułowany jest wniosek – samotni żeglarze, radzi z towarzystwa delfinów, zmyślają dla nich mit, w którym zwierzęta te otrzymują szereg atrybutów. Skomplikowane przemieszanie elementów rzeczywistych i mitycznych, które w tym wierszu tworzą rodzaj koła hermeneutycznego, ma, być może, na celu uświadomienie czytelnikowi, że nie sposób dotrzeć do rzeczywistych, pierwotnych źródeł naszych wyobrażeń symbolicznych.

Wyspa syren jest relacją z próby opisanego przez Odyseusza jego przygody z tymi istotami. Wiersz ów omawia Heinz Politzer w eseju *Milczenie syren* (1967) – zdającym sprawę z motywu syreniego śpiewu w literaturze od Homera po Kafkę – że osobliwością ujęć tego mitu właśnie przez Rilkego i Kafkę jest zwrócenie przez nich uwagi nie na dźwięk, ale na ciszę. Ma to według eseisty potężne znaczenie symboliczne dla całej literatury:

W poemacie tym topos syren wydaje się odnajdywać siebie; jednocześnie przecież jest on całkowicie zdepersonalizowany; syreny są wymienione tylko w tytule; w poemacie natomiast nie śpiewają panny wodne, lecz śpiewa „coś” na wyspach, ukazujących się nagle w liczbie mnogiej, jak gdyby pojedyncza, występująca w tytule, była wciąż zbyt wyraźna w swojej indywidualności. Owo „coś” śpiewa tylko czasem; tym, co zaskakuje żeglarzy – nie zaś Odyseusza – jest cisza. Rilke nie wspomina ani jednym słowem, jakoby cisza owa w uszach załogi była dziełem tradycyjnego wosku; milczenie, wypełniające „archipelag błękitnie uciszony [*das blau gestillte Inselmeer*]”, jest tak wielkie, że prędzej oko je ogarnie niż słuch. Ale też i wyspy nie są tym, co każe zmienić postać niebezpieczeństwu – jest nim natomiast ich „wyzłocenie [*Fergoldung*]”. Światło, które spływając na nie, powoduje ową bezimienną ciszę. [...] Radykalne przemieszczenie akcji epickiej do wnętrza istoty narratora odbiera opowiadaniu gwałtowność ballady, chwytając je w pozaczasowość chwili lirycznej. I znowu chwila ta rodzi się z ciszy, która jak gdyby osaczała żeglarzy; sam wers, owo „*wie umringt*” (jak osaczeni), jest skrócony i ścięty, jakby milczenie pozbawiło narratora oddechu. Tok wersów, ciągnący się w dwóch przydługich i zawilich zdaniach przez dwudziestoczworowersowy poemat, spiętrza się tu i zacina, albowiem cisza, która następuje, jest niczym innym, jak przeciwieństwem syreniego śpiewu. Mówiąc ściślej, bardziej zgodnie z tekstem poematu: cisza uderza nasłuchujących, którzy w obliczu tej niesłuchanej chwili zamykają oczy, wiosłując na ślepo [*blindlings*], jakby była ona przeciwieństwem starej pieśni czarodziejskiej. W tym „jakby”, w trybie przypuszczającym, ukrywa się, a zarazem objawia nadzieja poety na usłyszenie możliwego przecież jeszcze śpiewu. [...]

Jak Heine w *Lorelei*, tak i Odyseusz Rilkego wyjaśnia swoją niekompetencję: „on nie będzie wiedział nigdy, [...] jakim nagłym słowem ich poruszyć”. „Nigdy”, powiada poeta, zamiast „nie” albo „już nie”. Przebiegły bajarz i bałagula przycichł, postarzał i zbyt świadom stał się swoich sztuczek. Bezradność jego w obliczu słowa, ubóstwo jego języka stały się uderzające. Umie jeszcze posłużyć się mową, aby przerwać milczenie, które inaczej zapanowałoby wszechładnie. Lecz nawet słowo jego, w całym swym oddaleniu od prawdy i zapatrzaniu w siebie samego, jeszcze przecież dowodzi, że odwrotność milczenia, pieśń, mogłaby żyć, ale, aby posłużyć się odmianą pewnego powiedzenia Kafki – nie dla niego, nie dla tego poety, który

stał się prawie niemy. O odwadze naszej najnowszej nawet literatury świadczy to, że wciąż jeszcze jakiś Odyseusz żegluje po jej kartach ku skale swoich syren³⁷.

Po zacytowaniu tej pięknej interpretacji pozostaje tylko poświęcić kilka zdań historycznemu podłożu wiersza. Podobnie jak w *Delfinach*, da się tu odnaleźć wpływ pobytu na Capri, i to nawet znacznie wyraźniejszy, bo w liście Rilkego z tej wyspy z 18 II 1907, znajduje się następujący fragment:

znów jest morze lub raczej coś więcej, to inne morze, którym może jeszcze raz płynąć Odyseusz w każdej chwili, stare greckie morze, głębokie [...]. To przecież właśnie tutaj jest miejsce, gdzie rzeczywiście przepływał Odyseusz (czytałem ostatnio), a dziś – z Monte Salaro – widzieliśmy w zatoce salerneńskiej trzy wyspy syren, samotne skały zastawiające drogę [morską], które wyglądały, jak gdyby były pozłoczone [*vergoldet*]; obok których on przepłynął, przywiązany do masztu, zabezpieczony tylko przez ten przymus przed nieodwracalną przemocą, rozbrzmiewającą dokoła i roznoszoną przez lekki wiatr – przepłynął o wiele za wolno dla swego bezpieczeństwa, nieskończenie długie musiało mu się to wydawać. [cyt. za: B 43]

Wzmianka o „pozłoceniu” wysp znajduje bezpośrednie następstwo w zwrocie „*die Vergoldung jener Inseln*” (RSW 1, 560). Natomiast słowa „czytałem ostatnio” („*las ich neulich*”) odnoszą się najprawdopodobniej do *Odysei*, którą Rilke czytał w klasycznym przekładzie Vossa.

Ostatni wiersz w tej grupie to *Lament nad Antinousem*, którego podmiotem mówiącym jest Hadrian. Ten utwór jest silnie związany z *Lamentem nad Jonatanem* (gdzie „ja lirycznym” jest Dawid), od którego oddziela go tylko *Śmierć ukochanej*, poruszająca ten sam temat (zob. B 50–52). Wpływ plastycznych wyobrażeń Antinouse jest bardzo możliwy, biorąc pod uwagę rozległą, choć amatorską wiedzę Rilkego o historii sztuki. Jego zainteresowanie młodo zmarłymi, pięknymi ludźmi datuje się już od *Dziennika florenckiego*, gdzie pomieścił *passus* o Giulianie de Medici (1453–1478), treści następującej:

Lecz gdy zechce on [Lorenzo il Magnifico z fresku Benozzo Gozzolego] spojrzeć pięknu w twarz, ono uśmiechnie się doń [...] wargami pięknego Giuliano, młodszego brata, ufnie i marzycielsko [...] i towarzyszyć mu będzie, niestety, tylko przez krótki czas. W Santa Maria del Fiore sztylet mordercy, którego on sam przytomnie uniknie, trafi śmiertelnie jasnego Giuliano. W środku wiosny życia, w całej jego dziecięcej, beztroskiej piękności, każde rozczarowanie i każdy ból uprzedzając, znajduje go ta tchórzliwa kupna broń niezasłużonego wroga, a całe jej ślepe okrucieństwo działa jednak jak dobroć, niby chroniąca opatrność wobec tego nic nie przeczuwającego młodzieńca, który głębiej w życiu tkwiąc, być może, siebie utraciwszy i swoją tęsknotę, i zmęczony, bez uśmiechu, musiałby kiedyś umrzeć. Pozostanie on dla mnie w pamięci najmilszą postacią tego życiem olśniewającego czasu. [...] Żaden cień nie istnieje nad nim ani w nim. Jego czynów nie opisała żadna historia, a jego zwycięstwa nie dały początku żadnemu państwu. A jednak każdy uśmiech jego musiał być szczerzłym księżącym podarkiem dla tych, którzy go godnie przyjęli...³⁸

Zauważalna jest tu estetyzacja śmierci, charakterystyczna dla pewnych odmian sztuki i myśli modernistycznej (dekadentyzmu w szczególności). W *Lamentcie* już do niej nie dochodzi, bo nie ma tam w ogóle mowy o osobie Antinouse, lecz o niemożliwości uczucia („*Wer vermag denn zu lieben? Wer kann es? – Noch*

³⁷ H. P o l i t z e r, *Milczenie syren. Studia z literatury niemieckiej i austriackiej. (Wybór)*. Przeł. J. H u m m e l. Warszawa 1973, s. 45–47. Przekład nieznacznie zmieniony.

³⁸ Cyt. z: R i l k e, *Testament*, s. 37–38. Przekład nieznacznie zmieniony.

keiner”, RSW 1, 561) i o próżności wszelkich zabiegów około utraconego przedmiotu uczucia. Tu również znajdujemy pewne motywy egipskie, mianowicie wers 2: „żebyście dotknęli nurtu rzeki i podnieśli go nad nim” (RSW 1, 561). Jest to motyw czarodziejskiego odratowania topielca przeniesiony ze staroegipskiej baśni o królu Snofru (pierwszy faraon czwartej dynastii, ojciec Cheopsa), w której tak właśnie odzyskano jego ulubiony klejnot. Rilke znał tę opowieść (zawartą na papirusie *Westcar*) z przekładu w książce *Altorientalische Texte und Bilder I*. Deifikacja ludzi i zwierząt znajdujących śmierć w nurtach Nilu również pochodzi z egipskiej starożytności, o czym wiedziano zresztą także w czasach Hadriana (zob. H 394/28, tu zwięzły opis Antinopolis i kenotafu Antinosa w Rzymie).

Ten dziwny wiersz daje się, być może, rozumieć jako opis niewczesnego żalu Hadriana, że zniszczył Antinosa swoimi nadmiernymi afektami. Takie podejrzania rzucali na cesarza już jego współcześni, na ogół jako oszczerstwa. U Rilkego wskazują na to wersy: 3, 4, 6 oraz dwa ostatnie, które oznaczałyby w takiej sytuacji: gdyby Antinous był zwykłym umarłym (czyli nie deifikowanym faworytem cesarza), to wtedy nic by mu się nie stało (tzn. nie padłby za życia ofiarą cesarskich żądz), a to, że „byłby nim chętnie”, oznacza, że los ulubieńca Hadriana nie był mu miły. Porażka Hadriana w roli kochającego wpisywałaby się w ogólne przekonanie Rilkego, że mężczyzna nie jest zdolny do miłości.

Innym utworem literackim poświęconym Antinousowi i jego śmierci jest tytułowany jego imieniem poemat Fernanda Pessoa (1915). Rilke powróci do motywu młodo umarłych mężczyzn raz jeszcze, gdy w listopadzie 1908 zadedykuje drugą część *Requiem* pamięci Wolfa hr. von Kalckreuth, poety, który w październiku 1906 popełnił samobójstwo w wieku 19 lat.

Lament jest ostatnim z serii 6 „wierszy antycznych”, od której rozpoczyna się druga część *Nowych wierszy*. Seria ta stanowi analogon subcyklu z części pierwszej, a po niej następuje długi szereg utworów opartych na motywach starotestamentowych. Godzi się wspomnieć jeszcze o wierszu, który pełni jak gdyby rolę *iunctim* pomiędzy tymi dwiema grupami. Jest nim wzmiankowana już *Śmierć ukochanej*, rozdzielająca dwa „lamenty”. Bohaterem tego utworu jest anonimowy mężczyzna, przechodzący pod wpływem śmierci kochanej przez siebie dziewczyny głęboką przemianę duchową. Jeden z interpretatorów (Hans Berendt) sądzi, że mężczyzna ten to Orfeusz po utracie Eurydyki lub Admet po utracie Alkestis (zob. S 231). W myśl tej ciekawej hipotezy *Śmierć ukochanej* stanowiłaby również kodę dla *Orfeusza*, *Eurydyki*, *Hermesa* i *Alkestis*. Nie jest ona jednak niczym umotywowana (z wyjątkiem wymienionego pokrewieństwa, a to uzasadnienie jest logicznie bezwartościowe). Nic w treści tego wiersza nie naprowadza na ślad Orfeusza czy Admeta. A ponieważ inny egzegeta utrzymuje, że jego bohaterem jest Novalis, trzeba raczej uznać utwór za opis powszechnika: Mężczyzny-Który-Utracił-Ukochaną.

Na tym kończę część pracy poświęconą antycznym *Nowym wierszom*. Dwa z nich, *Orfeusz*, *Eurydyka*, *Hermes* i *Alkestis*, ze względu na ich szczególną wagę i związki z późniejszymi *Sonetami do Orfeusza*, omówię w rozdziale następnym. W tym miejscu chcę raz jeszcze zwrócić uwagę na istnienie licznych wewnętrznych powiązań w obrębie dwóch części *Nowych wierszy*. Kompozycja obu tych tomów poetyckich jest przemyślana w najdrobniejszych szczegółach. Tutaj zasygnalizowałem jedynie występowanie tych powiązań pomiędzy „wierszami antycznymi”.

Orfeusz, Eurydyka, Alkestis – między życiem i śmiercią

Przyjrzyjmy się teraz dwóm wierszom, są nimi: *Orfeusz, Eurydyka, Hermes* i *Alkestis*.

Ikonograficzny pierwowzór *Orfeusza* jest bezsporny. Była nim płaskorzeźba przedstawiająca trzy tytułowe postacie, pochodząca z lat ok. 420–405 p.n.e., przypisywana szkole Alkamenesa i zachowana w trzech rzymskich kopiach, eksponowanych w Luwrze, w Rzymie i w Neapolu. Jej piękny opis podaje Adam Krokiewicz na początku swoich *Studiów orfickich*:

W Narodowym Muzeum Neapolitańskim znajduje się niewielka (1,18 m) płaskorzeźba z paryskiego marmuru, przedstawiająca Hermesa, Eurydykę i Orfeusza. Orfeusz nosi strój tracki. W lewej ręce trzyma lutnię, a prawą odsuwa zasłonę z twarzy Eurydyki, która dotyka lewą ręką jego prawego ramienia. Z drugiej strony Eurydyki stoi Hermes, pochylony nieco w tył, i lewą ręką ujmującą prawą rękę Eurydyki, jakby ją chciał oddalić od Orfeusza. Głowy Orfeusza i Eurydyki zbliżają się do siebie. W twarzy Eurydyki i szczególnie w twarzy Orfeusza widnieje smutek. Twarz Hermesa jest poważna i skupiona. Hermes podobnie jak Eurydyka nosi strój grecki. [...] Płaskorzeźba jest bardzo piękna. Do piękna poszczególnych postaci przylączy się syntetyczne piękno oraz swoiste, metafizyczne znaczenie grupy jako takiej. Orfeusz i Eurydyka tworzą ściślejszą całość, co uwydatnił artysta za pomocą różnych środków zewnętrznych, na przykład zbliżenia głów do siebie i dośrodkowego biegu fałdów ubrania. Hermes uzmysławia moment rozdziału i konieczność rozłąki³⁹.

Rilke zapewne oglądał wszystkie trzy kopie (tę w Neapolu po raz pierwszy może jeszcze w 1898 roku, zob. H 374/8). Na widokówce z Neapolu z 2 XII 1906 napisał do Klary: „Byłem dziś w końcu w muzeum. Widziałem dużo rzeczy powtórnie. [...] Małe fragmenty, pojedyncze brązy, Orfeusza, Eurydykę, Hermesa; to bardzo utwierdzające, pomocne...”⁴⁰ A w jego zapiskach z Neapolu i z Capri ze stycznia 1907 znajdujemy zdanie: „W muzeum neapolitańskim tym razem staliśmy długo przed »reliefem Orfeusza«; pytaliśmy siebie, czy to, co materialne [*das Stoffliche*] nie płata tu znowu figla?” (RSW 6, 986). Domysły co do znaczenia tego zdania i jego interpretacji np. w kontekście „*Dinggedichte*” mogłyby zająć parę stron, jednak, jako że byłyby one czystą spekulacją, pozostawiam je tutaj bez komentarza, tylko jako świadectwo źródłowe (zob. L 47). Oba te zapisy powstały w kilka lat po samym wierszu (1904). Należy tu jeszcze dodać, że kopia paryska podpisana jest imionami Zetosa, Antiopy i Amfiona. Nie ma to jednak wpływu na powszechnie przyjętą wersję tożsamości przedstawionych osób.

Orfeusz jest jedną z najważniejszych postaci mitologii greckiej, jeżeli za wykładnik stopnia ważności przyjąć liczbę dzieł literatury i sztuki poświęconych tym postaciom. Dzieje się tak dlatego, że jest on wyjątkowo efektywnym symbolem artysty, a jego los – sugestywną alegorią pewnych fundamentalnych właściwości egzystencji ludzkiej, choćby w rozumieniu odbiorców i przetwórców mitu o nim w poszczególnych epokach. O dziejach Orfeusza w literaturze europejskiej napisano co najmniej kilka książek⁴¹. Spotykamy go dziesiątki razy: od starożytnego orfizmu i orficyzmu, z jego hymnami i śladami w *Argonautikach* Apolloniosa,

³⁹ A. Krokiewicz, *Studia orfickie*. Warszawa 1947, s. 3–4. Przedruk w: *Dzieła*. T. 2. Warszawa 2000, s. 7–8.

⁴⁰ Rilke, *Briefe*, t. 3, s. 107.

⁴¹ Zob. np. G. Highet, *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*. Oxford 1949.

poprzez renesansowe wersje malarskie Mantegni, Belliniego, Tintoretta, Giorgione'a i dalsze – Poussina, Rubensa, Tiepola, Canovy – dochodzimy do nowoczesności, gdzie Orfeusz pojawia się np. u Anouilha, Cocteau i Strawińskiego. Maurice Blanchot w eseju *Spojrzenie Orfeusza* (w tomie *L'Espace litteraire*, 1955) rozważa aporie tkwiące w procesie twórczym, symbolizowane przez utratę Eurydyki⁴². Około roku 1893 powstaje *Orfeusz i Eurydyka*, a w 1905 – *Orfeusz i menady* Rodina⁴³. A w Polsce co najmniej dwa teksty powstają pod bezpośrednim wpływem *Orfeusza, Eurydyki, Hermesa*: Mieczysława Jastruna *Stara grecka płaskorzeźba* i Zbigniewa Herberta *H, E, O*⁴⁴.

Orfeusz Rilkego ma dwa bardzo różne wcielenia, pierwsze z *Orfeusza, Eurydyki, Hermesa*, drugie z *Sonetów do Orfeusza*. Tekst *Orfeusz, Eurydyka, Hermes*, należący do serii „wierszy plastycznych”, zawiera, tak samo jak inne utwory tej serii, rozbudowane, precyzyjne opisy: wstępny opis podziemnych zaświatów, dynamiczny opis postaci, uczuć i wędrówki trojga bohaterów oraz opis „spojrzenia” i utraty Eurydyki, przy czym to jej Rilke poświęca najwięcej uwagi (37 wersów na 95 dotyczy wyłącznie jej). To nagromadzenie treści świadczy wyraźnie, że grecka płaskorzeźba, o ileż skromniejsza pod tym względem, była dla Rilkego bodźcem twórczym o bardzo ogólnym działaniu. Zwłaszcza że Orfeusz i Eurydyka stoją tam twarzą w twarz, dotykają się.

Opis podziemi (w. 1–15) odbiega zdecydowanie od ich wizerunku przyjętego przez samych Greków (zob. M 54). Przywołuje na myśl raczej płótna Böcklina i poprzez tę anachroniczność przenosi treść całego wiersza ponad konkrety historyczne i kulturowe do sfery ponadczasowej⁴⁵. Orfeusz jest tutaj „smukłym mężczyzną” („*schlanke Mann*”), szarpanym wątpliwościami i obawą. Ani przez chwilę nie jest pewny, czy Eurydyka rzeczywiście idzie za nim. Ta słabość staje się przyczyną jego zguby. Sam moment odwrócenia się nie jest opisany bezpośrednio, lecz tylko przez wykrzyknię Hermesa. Eurydyka, pogrążona bez reszty w nowej formie bycia (czyli w śmierci), w ogóle nie zdaje sobie sprawy z bliskości Orfeusza, jest całkowicie oddzielona nie tylko od niego, ale też od siebie samej z przeszłości poprzedzającej śmierć i zejście w podziemia.

Skąd Rilke znał historię Orfeusza? I tym razem źródłem wiedzy były dla niego *Metamorfozy* (X 8 n.: Orfeusz i Eurydyka; XI 1 n.: Orfeusz i menady). Liczne szczegóły biobibliograficzne na temat jego lektury Owidiusza podaje Zinn (Z 219), choć nie wspomina tam jeszcze o egzemplarzu francuskiego przekładu *Metamorfoz*, autorstwa Marguerite Cabaret-Dupaty (edycja dwujęzyczna), подарowanym Rilkeemu przez Baladinę Klossowską w 1920 roku. W tej pierwszej transpozycji

⁴² Przekład polski M. P. Markowskiego w „Literaturze na Świecie” (1996, nr 10).

⁴³ Rilke pisze w związku z tym (RAR 125–126): „Czy mam umieścić obok tych przedmiotów dobytých z waszej pamięci teraz, kiedy już się pojawiły, jeszcze inne spośród setek dzieł? Tego Orfeusza [...]. I czuję już, jak rozplywa mi się w ustach to imię, jak wszystko to staje się jedynie poetą, który zwie się Orfeusz [...]”. Zob. G 234.

⁴⁴ M. Jastrun, *Stara grecka płaskorzeźba*. W: *Rok urodzaju*. Warszawa 1950. (Tu odniesienie do II wojny światowej.) – Z. Herbert, *H, E, O*. „Zeszyty Literackie” 33 (1990). (Jest to ironiczna replika. Zob. też. K. Kuczyńska, *Gesty miłości, gesty śmierci: reinterpretacje mitu o Orfeuszu, Eurydyce, Hermesie*. „Polonistyka” 1997, nr 2.)

⁴⁵ O tym fragmencie w kontekście motywu *nekji* zob. H 374/8.

motywu orfickiego Rilke idzie jeszcze dokładnie śladami Owidiusza, uznając Orfeusza za człowieka – obdarzonego wprawdzie nadludzkimi właściwościami, ale jednak człowieka. Przy czym miarą człowieczeństwa Orfeusza jest jego ułomność, ta właśnie słabość, która uniemożliwia mu odzyskanie Eurydyki. Wypominali mu ją już sami Grecy, łącząc go przy tym na zasadzie kontrastu z Alkestis. Raz jeszcze cytuję Krokiewicza:

Fajdros wychwała w *Biesiadzie* Platona wierną żonę Admeta, Alkestis, która chętnie wybrała śmierć, by przedłużyć życie ukochanego męża, i której bogowie w nagrodę za tak wielkie poświęcenie pozwolili powrócić z krainy umarłych na światło dzienne, po czym mówi dosłownie: „Atoli Orfeusza [...] odesłali z niczym [...]. Pokazali mu jeno widmo żony, [...] samej zaś nie dali mu zabrać, bo wydawało się im, że postępuje tchórzliwie, właśnie jak lutnista, że nie miał odwagi, by umrzeć dla miłości na podobieństwo Alkestis, lecz że się wślizgnął podstępnie żywy do Hadesu! Więc go też za to ukarali, i sprawili, że zginął z rąk kobiet”. (Platon, *Biesiada* 179 d). W postaci Orfeusza jest istotnie pewna miękkość. Niemniej [mit o jego zejściu w podziemia] uwydatnia raczej odwagę, z jaką Orfeusz podążył mimo swojego bojaźliwego usposobienia do podziemnego państwa umarłych po Eurydykę. Fajdros natomiast zwraca uwagę tylko i jedynie na tchórzostwo Orfeusza. [...] pewna niezyczliwość lub przynajmniej obojętność Platona wobec Orfeusza zaznacza się wyraźnie⁴⁶.

Dopiero niemal 20 lat później Orfeusz pojawi się u Rilkego w swoim drugim wcieleniu – jako adresat i bohater *Sonetów*.

Sonety do Orfeusza należą do fazy twórczości Rilkego zupełnie innej niż ta, w której powstały wszystkie dotychczas tu omawiane jego wiersze. Razem z *Elegiami diujejskimi* stanowią one podsumowanie wszystkich jego doświadczeń twórczych i życiowych (w tym również antyku i „*Dinggedichte*”), zawierając je w sobie w skomplikowanym układzie. Jedne i drugie napisał w lutym 1922, mieszkając w starym szwajcarskim zameczku Muzot, w słynnym twórczym porywie, który nastąpił po 10-letnim niemal całkowitym milczeniu i który należy do najbardziej intrygujących zagadek w całej psychologii twórczości artystycznej. Pomędzy 2 a 26 II powstały wszystkie (tj. 55) sonety i niemal całość *Elegii*, z wyjątkiem tych partii, które autor napisał dziesięć lat wcześniej w Duino. Z tego większość (oprócz dwóch) sonetów pierwszej części napisał od ręki, tylko w ciągu czterech dni, od 2 do 5 II! Aby choć w pewnej mierze wyjaśnić tę niepojętą erupcję, Ernst Leisi wymienia cztery czynniki, które na nią wpłynęły, może decydująco (L 69–75). Są to: krajobraz szwajcarski w okolicach Muzot, który działał na Rilkego tonizująco; odkrycie wiosną 1921 twórczości Paula Valéry’ego, która zrobiła na nim ogromne wrażenie, trwające aż do końca jego życia; znajomość z Baladiną Klossowską; śmierć Wery Ouckama-Knoop.

Baladina (właśc. Eliza Dorota) Klossowska (1881–1969), malarka, matka Balthusa i Pierre’a Klossowskiego, była ostatnią miłością Rilkego. Ich korespondencja świadczy o dużym wpływie, jaki na niego wywarła. Podarowała mu (8 XI 1921 roku) rycinę Cima da Conegliano (zm. 1517), przedstawiającą Orfeusza grającego na *violi da braccio*, otoczonego zasłuchanymi zwierzętami. A na Boże Narodzenie 1920 otrzymał od niej, jak już wspomniałem, edycję Owidiusza (fakt ten odkrył w 1974 roku i powiązał z *Sonetami* Ernst Zinn). Pisał do niej 25 XII 1920: „niewyczerpane! [...] Ta historia Mirry [...] i ucieczka Dafne [...]” (cyt. za: L 74)⁴⁷.

⁴⁶ Krokiewicz, *op. cit.*, s. 5; przedruk: s. 9.

⁴⁷ Nie wiadomo jednak, czy chodzi mu o tekst, czy o ilustracje, którymi Baladina ozdobiła książkę.

Leisi wylicza dokładnie wszystkie miejsca *Metamorfoz* (dotyczące nie tylko Orfeusza), których refleksy znajdują się u Rilkego. Wera Ouckama-Knoop to utalentowana młoda tancerka, córka znajomych poety, która zmarła na białaczkę w końcu 1919 roku, w wieku 19 lat. To jej „nagrobkiem” („*Grab-mal*”) są *Sonet*y, a ona sama, jak przekonująco wywodzi Leisi, Eurydyką tego cyklu.

Sam Orfeusz natomiast nie jest tu już „ziemskim śpiewakiem, jak w antycznym micie, lecz zawsze bogiem” (L 15). Jego boska natura bywa wiele razy nazywana wprost (I 2 {sonet 2 z cz. I} i II 26 {sonet 26 z cz. II}: „*singender Gott*”; I 3: „*ein Gott vermags*”; I 19: „*Gott mit der Leier*”; także II 16). Jako bóg posiada on szereg właściwości opisanych wnikliwie przez Leisiego, który tworzy w tym celu obszerny, ustrukturuwany system pojęć⁴⁸. Warto tu jeszcze wskazać na paralelizmy między Orfeuszem *Sonetów* a Orfeuszem *Metamorfoz*. Jest bowiem tak, że choć Rilke uznaje go za „boga pieśni”, to zachowuje w *Sonetach* wszystkie trzy epizody z życia Orfeusza mitycznego, opisane w *Metamorfozach*, nadając im jednak symboliczne znaczenia, których przedtem nie posiadały. Tak więc: Orfeusz śpiewem oczarowuje zwierzęta i rośliny (*Met.* X 88; XI 1); jest to przedstawione w pierwszym sonecie całego cyklu (I 1: „*Da stieg ein Baum*”). Ale jeśli w micie zdarzenie to służy jedynie podkreśleniu artystycznego kunsztu Orfeusza (abstrahując od jego wykładni w doktrynach orfickich), to dla Rilkego obecność śpiewu Orfeusza w drzewach i zwierzętach symbolizuje siłę przenikania tego śpiewu (który staje się tu symbolem wszelkiej twórczości artystycznej, tak jak Orfeusz-bóg jest symbolem twórcy) do wnętrza i istoty całej natury. Dzieło sztuki jest łącznikiem między człowiekiem a otaczającym go światem. W nim dochodzi do ich zjednoczenia, co symbolizuje groteskowy na pierwszy rzut oka obraz „wniosłego drzewa w uchu” (I 1, 2). Również sam Orfeusz-bóg zatracą jednostkową tożsamość i staje się Jednym, uniwersalnym twórcą – lub raczej każdy twórca jest nim, Orfeuszem; mówi o tym cały sonet I 5: „*Ein für alle Male / ists Orpheus, wenn es singt* [We wszystkich przypadkach / jest jeden Orfeusz, gdy się śpiewa]”, RSW 1, 733). „*Es*” wskazuje na bezosobowość źródła śpiewu. To już nie pojedyncza osoba: „*seine Metamorphose / in dem und dem*” („jego przemiana / w tym i w tym”, RSW 1, 733). Jednostkowa tożsamość Orfeusza rozplywa się w całym świecie – tworzywie jego sztuki. Również w tym sonecie wspomina się po raz pierwszy o śmiertelności Orfeusza. Choć jest bogiem – umiera, a jego pieśń trwa dalej w zwierzętach i ziemi (I 21). Tu przechodzimy do drugiego epizodu mitycznego – rozszarpania Orfeusza przez menady (*Met.* XI 1 n.), oddanego dokładnie w sonecie I 26, gdzie wspomina się o „głowie i lirze”, które jedynie nie uległy zniszczeniu („*Keine war da, dass sie Haupt dir und Leier zerstör*”, RSW 1, 747). Ten szczegół, przejęty dosłownie od Owidiusza (XI 51) powraca jeszcze w sonecie II 26 i zajmuje ważne miejsce w symbolice *Sonetów* (zob. L *ad locum*).

Widzimy, że Orfeusz *Sonetów* ulega przeobrażeniom (słowa „*Metamorphose*” i „*Wandlung*” pojawiają się w nich często), co także można uznać za wpływ dzieła Owidiusza. Motyw wszechobecnej przemiany bardzo odpowiadał Rilkemu ze względu na to, że nadawał się świetnie do oddania procesów, jakim, jego zdaniem, podlega twórca i jego dzieło⁴⁹. Fakt, że boskość Orfeusza, pojęta według norm

⁴⁸ Leisi słusznie uważa Orfeusza z *Sonetów* za postać niezależną od Orfeusza z greckiej mitologii.

⁴⁹ Szerzej o tym zob. L *passim*.

starożytnych, stoi w sprzeczności z jego śmiercią, nie ma znaczenia, ponieważ, jak już była mowa, bóg-Orfeusz z *Sonetów* nie jest bogiem z greckiej mitologii (wykazuje wprawdzie pod tym względem podobieństwo do orfickiego Zagreusa, ale jest ono czysto przypadkowe). Jego śmierć zresztą też nie jest ostatecznym zakończeniem istnienia, lecz jeszcze jednym etapem ciągłych przemian.

Orfeusz posiada też inną ważną dla nas cechę – jest tak samo zadomowiony w światach życia i śmierci. Mówi się o tym wyraźnie w sonecie I 6. Dla Rilkego to rozdzielenie jest symbolem egzystencjalnej pełni twórcy, który musi doznać doświadczeń wszelkiego rodzaju i „być u siebie” nawet w obszarach niedostępnych wszystkim innym ludziom – bo stanowi konieczny warunek tworzenia. Tę samą myśl odnajdujemy w *Maltem* i nie oznacza to, oczywiście, że dobry twórca powinien umrzeć i zmartwychwstać, lecz – że musi wmyśleć się i wczuć w fenomen śmierci, który zwykli ludzie zazwyczaj starannie omijają; musi też precyzyjnie rejestrować każdy detal istnienia. Leisi tę dwojaką przestrzeń egzystencji Orfeusza nazywa „*Doppelbereich*” (por. I 9). Fakt, iż dla boga-Orfeusza nie ma istotnej różnicy między życiem a śmiercią, ma wielkie znaczenie dla potraktowania w *Sonetach* trzeciego epizodu antycznego – spotkania w zaświatach z Eurydyką. Ten sam badacz zauważa, że w obrębie obu części *Sonetów* zachodzi analogia: dwa ostatnie utwory części pierwszej (25 i 26) odpowiadają ściśle dwóm ostatnim części drugiej (28 i 29). W obu tych parach pierwszy sonet jest apostrofą do Eurydyki-Wery, drugi – do Orfeusza (który w autorskim przypisie do sonetu II 29 nazwany jest „przyjacielem Wery”). Nie ma tu w ogóle mowy o zwracaniu Eurydyki z krainy śmierci. Światowy i zaświatowy, beczasowy byt obojga tworzą komplementarną całość, jak to widać w zwrotach w sonecie II 29: „*Geh in die Verwandlung aus und ein*” („Wyjdź z przemiany i wejdź w przemianę”) oraz w sonecie II 28: „*O komm und geh*” („O przyjdź i odejdź”, RSW 1, 769, 770)⁵⁰.

Między Orfeuszem z „wiersza plastycznego” a tym z *Sonetów* zachodzi zatem olbrzymia różnica. Są to właściwie dwie niezależne postaci, połączone jedynie przez wspólnego mitologicznego przodka – Orfeusza, śpiewaka z Tracji. Tę jego zdumiewającą przemianę – ze słabego człowieka w boga przenikającego całe istnienie – zauważyli już dawno interpretatorzy (zob. G 234). Przemienność Orfeusza, którego postać jest u Rilkego wypadkową treści mitu (Owidiusz), widoku rzeźby i samodzielnej wyobraźni, przeciwstawiana bywa statyczności Apollina z „sonetów apollinijskich”, ograniczonego do swojego nieruchomego kamiennego wyobrażenia (G 283, M 78), przeciwstawienie to wydaje mi się jednak problematyczne w świetle przedstawionej w niniejszej pracy próby interpretacji postaci Apollina, a przy tym również heurystycznie jałowe, bo z porównania tych dwóch postaci trudno wyprowadzić jakiegokolwiek wnioski (chyba że uzna się je za dwie Rilkowski hipostazy sztuki, ale takie ujęcie byłoby stanowczo zbyt spekulatywne).

W *Sonetach* pojawia się jeszcze sporo innych reminiscencji z *Metamorfoz*. Np. figura „śpiew-tchnienie-wiatr” w sonecie I 3 jest związana z wersem 43 księgi XI (śpiew, którym Orfeusz prosi o darowanie życia, po jego śmierci trwa dalej, niesiony wiatrem). „Nimfa oplakanego żalu” z sonetu I 8 to Byblis, wspomniana też w *Maltem*, o której Owidiusz pisze w ten sam sposób w wersie 664 księgi IX. W sonecie II 12, opiewającym wartość metamorfozy („*Wolle die Wandlung*”), po-

⁵⁰ Por. sonet I 5: „*Er kommt und geht*” (RSW 1, 733).

jawia się Dafne (u Owidiusza I 452 n.). Jej przemiana w drzewo wpisuje się w jeszcze jeden stary motyw Rilkego, podobnie jak taka sama przemiana Myrry (*Met.* X 304 n.), wspomnianej w liście do Baladyny. Dziewczyna przywiązana do drzewa występuje już w jego wczesnym utworze, jakim jest *Pieśń o miłości i śmierci korneta Krzysztofa Rilke* (jej krzyk sprawia na bohaterze upiorne wrażenie; rzecz dzieje się w nocy i kornetowi zdaje się, że to krzyczy samo drzewo), a w jednym ze szkiców do *Sonetów* znajduje się zdanie: „Jak stoi oddech zatrzymany, stoi tak nimfa w pięknym drzewie” (RSW 2, 471). Śpiew Orfeusza związany jest z drzewem (sonet I 1), a zaraz potem jest „niemal dziewczyną” (I 2). Rilke znał także rzeźbę Berniniego *Apollo i Dafne* z rzymskiej Galerii Borghese (L 145).

W sonecie I 8 „nimfa opłakanego żalu” jest „skargą” („*die Klage*”). Antropomorficzne ujęcie „skargi” jest tu etapem pośrednim między rozbudowanym opisem skarg Orfeusza po utracie Eurydyki w *Orfeuszu*, *Eurydyce*, *Hermesie* (gdzie powstaje z nich cały odrębny świat, „*die Klage-Welt*”) a wielką alegorią z *Elegii X*, w której „młoda skarga” („*eine junge Klage*”) oprowadza zmarłego młodzieńca po świecie swoich siostr (zob. M 54: „*Klagelandschaft*”). Leisi pisze na ten temat:

Skarga już u Owidiusza jest ściśle związana z Orfeuszem. Po jego uśmierceniu skarży się cała Natura (*Met.* XI 44), a przede wszystkim on sam skarży się przed bogami i światem podziemi, kiedy utracił Eurydykę (początek ks. X). Tę skargę Rilke podniósł w *Orfeuszu*, *Eurydyce*, *Hermesie* do rangi kosmicznej [*ins Kosmische*]. [L 209]

Przypomnijmy też dwa „lamenty” („*Klagen*”) z *Nowych wierszy*.

W sonecie I 9, w którym mowa jest o tym, że twórca przenika tajemnicę śmierci, występują refleksy opisu podziemi w *Orfeuszu*, *Eurydyce*, *Hermesie*, zwłaszcza we wzmiance o stawie („*Teich*”, w. 9, RSW 1, 736)⁵¹. Leisi wskazuje na pewne podobieństwa treści tego sonetu do fragmentu X 15 *Metamorfoz* (L 91).

Aby zakończyć kwestię motywów orfejskich, należy wspomnieć o jeszcze jednym wyrazistym śladzie, jaki w dziele Rilkego pozostawiła płaskorzeźba z wizerunkiem trzech postaci. Otóż w drugiej *Elegii duinejskiej* natrafiamy na zdania:

Czyli was nie zdumiała na stelach attyckich
powściągliwość ludzkiego gestu? Czy miłość i pożegnanie
nie kładą się tak lekko na plecy, jakby stworzone
z innej materii niż nasza? Czy pamiętacie
nieważki dotyk dłoni, mimo że w torsach jest siła⁵².

Fragment ten uznaje się powszechnie za aluzję do płaskorzeźby „orfickiej”, natomiast wzmiankę o „sile w torsach” można chyba łączyć z „sonetami apollinijskimi”. W samym wierszu *Orfeusz*, *Eurydyka*, *Hermes* ta lekkość gestów, jaką Rilke dostrzegł na płaskorzeźbie, oddana jest w słowach:

[...] nawet dotyk polotnego boga
prowadzącego ją, niezmiernie lekki,
nękał ją niby zbytnia poufalość⁵³.

A w jednym z listów do Lou pisał:

⁵¹ Zob. R. M. Rilke, *Orfeusz, Eurydyka, Hermes*. W: *Poezje*, s. 115, w. 9.

⁵² Rilke, *Poezje*, s. 193.

⁵³ *Ibidem*, s. 117, w. 72–74.

Zdaje mi się, że kiedyś w Neapolu, przed któryś z antycznych nagrobków, przeniknęła mnie myśl, że nigdy nie powinienem dotykać ludzi gestami silniejszymi niż te, które są tam przedstawione. I naprawdę sędzę, że czasami jestem tak właśnie odległy od dawania wyrazu wszelkim naporom życia, gdy cicho kładę dłoń na czyimś ramieniu. [cyt. za: L 47]

Harry Mielert już w 1940 roku zauważył, że spośród greckich mitów Rilkemu „najbardziej odpowiadają te, w których jest mowa o przechodzeniu żyjących do świata umarłych” (M 53). Przyjrzeliliśmy się już jego wersji mitu o Orfeuszu i Eurydyce. Teraz kolej na inny mit – o Admecie i Alkestis. Te dwie opowieści kojarzone za sobą już w klasycznej Grecji. Rilke zaś umieścił swoją *Alkestis* tuż za *Orfeuszem*, *Eurydyką*, *Hermesem*. Ernst Zinn poddał ten wiersz bardzo drobiazgowej analizie tekstualnej i historycznej (Z 201–209)⁵⁴, ja natomiast skupię się tylko na jego związkach z literackimi antecedenkami.

Historię Admeta i Alkestis poznał Rilke w wersji przekazanej przez Eurypidesa. *Alkestis* Eurypidesowa rozpoczyna się już po zapadnięciu decyzji o odejściu bohaterki do Hadesu w zastępstwie za męża, któremu Apollo przyobiecał, że ktoś będzie mógł umrzeć za niego, kiedy nadejdzie jego czas. Zdarzenie ma miejsce co najmniej kilka lat po ślubie, bo małżonkowie mają już dwóch synków (pojawiających się na scenie). Pełna żalu i lęku przed śmiercią Alkestis żegna się z najbliższymi, Admet lamentuje i przysięga żonie, że po jej zgonie resztę życia spędzi w samotności. Jednakże gdy tuż po jej odejściu przybywa do niego Herakles z nieznaną dziewczyną o zasłoniętej twarzy, Admet (który skądinąd słynął z gościnności) szybko ulega namowom herosa i przyjmuje ją pod swój dach. Wówczas okazuje się, że jest nią Alkestis, którą Herakles wywiódł z podziemi, i na tym rozpoznaniu kończy się sztuka.

Tę wersję mitu uznaje się za standardową, nie jest ona jednak jedyną. Ulrich von Wilamowitz w przedmowie do swojego przekładu tej tragedii pisze:

Eurypides zawsze chciał tworzyć bohaterów ludzkich, wiarygodnych pod względem osobowości [*innerlich glaubhaft*], nie unikał problemów, jakie przy tej okazji powstawały – znajdował charaktery nie tylko w starych mitach (jak to chętnie czynił Sofokles), lecz także stawiał te stare mity w świetle sobie współczesnego prawdopodobieństwa i moralności [...]. Tak też uczynił z ofiarą Alkestis. Heroiczna decyzja, by poświęcić własne życie, nie byłaby trudna do podjęcia w momencie najwyższego duchowego napięcia; Eurypides często przedstawiał tak młode dziewczyny. Gdyby Admet zwracał się daremnie z prośbą do wszystkich przyjaciół podczas własnego wesela, Alkestis, w nastroju panny młodej, łatwo wypowiedziałaby niebezpieczne słowo. To byłoby poruszające, ale zbyt proste. Gdyby natychmiast odeszła w śmierć, oddzieliłaby się przez to najwyższe napięcie uczuć od własnej ofiary. Tak chciał mit; Eurypides chciał inaczej⁵⁵.

Rilke czytał Eurypidesa w tym przekładzie i z tym wstępem. Odrzucił wersję Eurypidesa i przyjął właśnie tę, którą sugerował wielki filolog w powyższym cytacie. W wierszu Rilkego boski posłaniec śmierci zjawia się u Admeta właśnie podczas uczty weselnej⁵⁶. I gdy Admet w ataku hysterii błaga o oddanie za niego

⁵⁴ Tamże liczne i cenne wskazówki bibliograficzne.

⁵⁵ *Griechische Tragödien*. Übers. U. Wilamowitz-Möllendorf. T. 3. Berlin 1906, s. 86. Toż w: Z 207.

⁵⁶ O tej wstępnej scenie Rilke pisze dość zagadkowo w liście do żony z 24 VI 1907 (cyt. z: *Briefe*, t. 3, s. 282): „Mój stosunek do moich »modeli« jest jeszcze zapewne fałszywy, zwłaszcza że nie potrzebuję właściwie jeszcze żadnych ludzkich modeli [...] i będę jeszcze przez lata zajęty kwiatami, zwierzętami i krajobrazami. (Początkowa scena *Alkestis* jest może pierwszym sięgnięciem w świat »postaci«)”.

życia kolejno: ojca, matkę i pięknego przyjaciela Kreona, o którym mitologia mówi, jest on więc zatem samodzielnym tworem Rilkego, może zasugerowanym wzmianką Wilamowitza o „przyjaciółach” – pojawia się Alkestis i bierze na siebie to zadanie tak naturalnie, jak gdyby tylko do niego była stworzona. Wygłasza spokojny monolog o swoim odejściu i odchodzi, zabrana przez posłańca-boga (jest nim zapewne nie nazwany z imienia Hermes). W jej uśmiechu jest obietnica powrotu. Admet zastęga z twarzą w dłoniach, „aby nie widzieć już nic po tym uśmiechu”⁵⁷.

Alkestis Eurypidesa jest dramatem niejasnym, wieloznacznym i zagadkowym (jak znakomita większość jego zachowanych dzieł). Uczeni mają duże trudności z jej interpretacją, są jedynie zgodni co do groteskowości postaci Admeta, tchórza i głupca. Jan Kott w eseju *Wielon Alcesty* rozważa wnikliwie naturę jej „śmierci” i sens zasłonięcia jej twarzy, kiedy powraca z Heraklesem. Sugeruje, że w istocie może tu chodzić o rodzaj *rite de passage*, zmianę tożsamości⁵⁸. Ten trop da się zastosować do wiersza Rilkego.

Tak jak w wypadku wiersza *Nagrobek dziewczęcy*, nie da się rozstrzygnąć, czy ten wiersz mówi o śmierci, o ślubie, czy o czymś jeszcze innym (pewne jest tylko to, że mówi o jakiejś fundamentalnej przemianie), tak samo też historia Alkestis, i to w obu swoich odmianach, u Eurypidesa i u Rilkego, jest niejednoznaczna (podobnie jak w swojej swobodniejszej retranskrypcji, jaką jest *Cocktail Party* Eliota). Dlaczego Rilke przesuwając moment odejścia Alkestis wstecz do chwili ślubu, rezygnując z wersji Eurypidesa? Trudno przecież posądzić go o chęć zgodności z rekonstruowaną przez Wilamowitza najstarszą wersją mitu. Utożsamia moment zawarcia małżeństwa z momentem śmierci raczej po to, by znów podkreślić domniemane powinowactwo obu tych zjawisk. Przy czym raz jeszcze trzeba zaznaczyć, że w całej tej historii, w żadnej z jej wersji, nie ma mowy o śmierci „prawdziwej” – nieodwracalnym zakończeniu istnienia. U Rilkego Admet „spojrzał raz jeszcze na twarz dziewczyny, która obróciła się z uśmiechem jasnym jak nadzieja, bliska obietnicy, że dorosła powróci z głębokiej śmierci do niego, żyjącego”. Ona sama zaś powiada: „Co pozostaje mi z tego, czym tu byłam? Właśnie to, że umieram” („*Was bleibt mir denn von dem, was ich hier war? Das ist ja, dass ich sterbe*”), a wcześniej: „Nikt nie może go zastąpić. Ja jestem tym zastępstwem” („*Ersatz kann keiner für ihn sein. Ich bins. Ich bin Ersatz*”, RSW 1, 548) – co genetycznie można chyba łączyć ze zdaniem z przedmowy Wilamowitza o zastępstwie w ofierze: „*Aber wo diesen Ersatz finden?*” – gdy uczony podaje przekład tekstu pseudo-Hezjoda z wczesną wersją mitu⁵⁹. Pomiedzy Admetem, Alkestis i bogiem rozgrywają się tajemnicze zależności, dla których „ślub” i „śmierć” to tylko formalne przybranie, pozór.

Porównując wiersz Rilkego z tragedią Eurypidesa zauważamy, że Rilke całkowicie pominął postać Heraklesa. Zrobił tak prawdopodobnie dlatego, że powrót Alkestis powinien w jego pojęciu dokonać się wyłącznie za sprawą jej samej. Jeśli prawidłowe jest domniemanie tożsamości „śmierć – osiągnięcie dojrzałości”, „śmierć – odkrycie tajemnic istnienia”, to nikt nie może pomagać Alkestis w trakcie tych przejść. Wprowadzenie postaci Kreona miało chyba dodatkowo podkre-

⁵⁷ Rilke, *Sonety do Orfeusza*, s. 205.

⁵⁸ J. Kott, *Wielon Alcesty*. W: *Zjadanie bogów. Szkice o tragedii greckiej*. Kraków 1986.

⁵⁹ *Griechische Tragödien*, s. 73.

ślać, że jedyną osobą przeznaczoną do wzięcia na siebie tej ofiary i doznania tych doświadczeń – jest kobieta. (Admet, żądając, by ktoś odszedł za niego, tym samym wyrzeka się uczestnictwa w owych doświadczeniach, wybierając bezświadomą wegetację.)

Bo przecież Alkestis Rilkego sytuuje się w bezpośredniej bliskości jego „Wielkich Kochających”. Jest młodą kobietą, ponoszącą ofiarę dla ukochanego mężczyzny, który, w zgodnej opinii wieków, nie jest jej godny. (Stąd mniej właściwe zdaje się zaliczenie Alkestis do tzw. „Kore-Typus”, szeregu młodo zmarłych kobiet, którego dokonuje Leisi, stawiając ją obok Wery-Eurydyki z Sonetów i malarki Pauli Modersohn-Becker (1876–1907), przyjaciółki Rilkego z Worpswede, której zadedykował pierwszą część *Requiem*, zob. L 48.)

Mit o Alkestis musiał podobać się poecie z jeszcze jednego powodu. On sam mianowicie nie był zbyt dobrym mężem. Małżeństwo z Klarą Westhoff (zawarte 18 IV 1901) przyniosło mu szybko rozczarowanie. Po wspólnym pobycie w Rzymie (1903–1904) już nigdy nie będzie przebywał z żoną i córką Ruth dłużej niż przez parę tygodni. O swoich gorzkich wrażeniach z życia małżeńskiego pisał do Emanuela von Bodmana już 17 VIII 1901:

Zresztą jestem zdania, że „małżeństwo” jako takie nie zasługuje na tyle znaczenia, ile przyrosło doń w konwencjonalnym znaczeniu jego istoty. Małżeństwo w wielu punktach upraszcza warunki życia i wspólnota taka sumuje oczywiście siły i wolę dwojga młodych ludzi [...]. Ostatecznie są to jednak sensacje, z których nie da się żyć. Przede wszystkim bowiem jest małżeństwo nowym zadaniem i nową powagą – nowym wyzwaniem i kwestią siły oraz dobroci każdego z partnerów, także nowym wielkim niebezpieczeństwem dla obojga. [...] Współżycie dwojga ludzi jest niemożliwe, a jeśli wydaje się, że gdzieś istnieje, stanowi ograniczenie, obopólną umowę, która jedną stronę lub obie strony okrada z całkowitej wolności i rozwoju⁶⁰.

Niezdolność do kontynuacji małżeństwa napępiała go w późniejszych latach poczuciem winy i bez wątpienia przyczyniła się do wytworzenia obrazu kobiety ponoszącej ofiarę z powodu daremnej miłości i przywiązania do mężczyzny⁶¹. Znamienne, że gdy zaczął uczyć się duńskiego, wybrał sobie na elementarz m.in. listy Kierkegaarda do Reginy Olsen⁶². Historia związku tych dwojga (ze szczególnym uwzględnieniem zachowania Sorena) nie mogła nie zrobić na nim wrażenia.

Od tych spekulacji psychologicznych, które mogą się wydać wątpliwe, powróćmy jeszcze do samych tekstów. W zakończeniu wiersza Rilkego Admet zasłania sobie twarz rękami, nie chcąc widzieć nic poza pożegnalnym uśmiechem Alkestis. Jest to bez wątpienia odwrócona analogia do zasłonięcia jej twarzy u Eurypidesa; za pomocą tej odpowiedniości poeta, być może, chce zasugerować, że Admet jest „bardziej umarły” niż jego żona, oddająca za niego życie⁶³. Zakończenie tragedii Eurypidesa sceną rozpoznania Alkestis w nieznanym dziewczynie uznawane jest za szczególnie udany chwyt psychologiczny i sceniczny – pozostawia bowiem wolne pole domysłom, jak rozegrały się dalsze losy tej pary. Rilke

⁶⁰ Cyt. za: W. S z e w c z y k, *Marnotrawstwo serca, czyli Lou Andreas-Salomé*. Katowice 1980, s. 184.

⁶¹ Zob. cytowany już tu list do Annette Kolb.

⁶² Zob. list do Lou z 16 VIII 1904 (R/L 285).

⁶³ Zob. T. S i n k o, *Literatura grecka*. T. 1, cz. 2. Kraków 1932, s. 285: „jest jak umarły po jej śmierci i powrocie z pogrzebu”.

idzie jeszcze dalej, pozostawiając Admeta w momencie jej odejścia. I on, i Eurypides z politowaniem traktują tego biednego błazna, cofając się przed ukazywaniem jego wykupionej egzystencji – bez żony czy, jeszcze bardziej, z żoną. Rilke daje do zrozumienia, jakim człowiekiem jest Admet, kiedy opisując jego panikę, powiada:

Ale on roztlukł czarę swego przerażenia na części i wyciągnął z niej ręce, by targować się z bogiem. O lata, o jeden jedyny jeszcze rok młodości, o miesiące, o tygodnie, o kilka dni, ach, nie dni, o noce, tylko o jedną, o jedną noc, o tę tylko, o tę⁶⁴.

Chodzi tu przecież o noc poślubną. Admet, sugeruje nam Rilke, należy do ludzi żyjących – mówiąc słowami Salustiusza – „*veluti pecora, quae natura prona atque ventri oboedientia finxit*”.

Porównując teksty wiersza Rilkego i przekładu Wilamowitza z Eurypidesa stwierdzamy, że słowa Alkestis u Rilkego w najmniejszym stopniu nie pokrywają się z jej kwestiami w wersji Wilamowitza. Powodem tej rozbieżności jest odmienność postaci bohaterki w obu wariantach historii. Alkestis Eurypidesa nie wydała się Rilkemu odpowiednia – jest zbyt gwałtowna, zbyt kocha życie i boi się śmierci, co wyznaje otwarcie. Jej silna indywidualność jest charakterystyczna dla dramaturgii Eurypidesa, jednak Rilke przekształcił ją w duchu swojej własnej wizji kobiecości, czyniąc z niej zarazem pełną łagodności i uległości młodą dziewczynę – i nosicielkę niezgłębionych, niesamowitych tajemnic. Mielert pisał o tym:

Jest bardzo znaczące, że Rilke całkowicie odziera z antyczności [*antiken Art ganz entkleidet*] Eurypidejskie postacie, które już w obrębie literatury klasycznej uchodziły za późne, i zanurza je w przestrzeni wewnętrznej [*Innenraum*], gdzie złożone uczucia znów stają się postaciami. [M 55]

Na koniec jeszcze trzy uwagi. Pisałem już o „subcyklach antycznych” w obu częściach *Nowych wierszy*. Pięć „wierszy plastycznych”, kończących ich pierwszą część, tworzy natomiast następujące zestawienie:

<i>Groby heter</i>	śmierć	czasowość
<i>Orfeusz, Eurydyka, Hermes</i>	śmierć/życie	czasowość
<i>Alkestis</i>	śmierć/życie	czasowość
<i>Narodziny Wenus</i>	życie	czasowość
<i>Waza z różami</i>		bezczasowość (absolutne „teraz”)

W kontekście „poezji rzeczy” należy stwierdzić, że o ile „sonety apollinijskie” stanowią (wśród „wierszy antycznych”) najdoskonalsze spełnienie jej założeń, o tyle *Alkestis* sytuuje się w opozycji do nich, ponieważ jej źródło jest czysto tekstowe – nic nie wiadomo o plastycznych przedstawieniach mitu o Alkestis, które miałyby wpływ na Rilkego, choć istnieje pewna ich liczba, w tym dwa rzymskie sarkofagi z przedstawieniem jej śmierci i wyprowadzenia z Hadesu przez Heraklesa. Wiersze „orfejskie” (*Orfeusz, Eurydyka, Hermes* i *Sonety*) znajdują się między tymi skrajnościami, łącząc w sobie inspiracje plastyczne i tekstowe.

Zauważmy też, że scena objawienia się boga na uczcie weselnej Admeta i Alkestis tym razem, inaczej niż w przypadku „fenomenologii Apollina”, odpowiada dość ściśle wierzeniom Greków na ten temat (zob. M 56).

⁶⁴ Rilke, *Sonety do Orfeusza*, s. 203.

Rilke a Iwaszkiewicz

Spośród polskich poetów piszących w podobnym do Rilkeńskiego „paneuropejskim” klimacie intelektualnym można wskazać na Jarosława Iwaszkiewicza jako na tego, którego sposób rozumienia i twórczego wykorzystania motywów antycznych jest szczególnie zbliżony do metod autora *Nowych wierszy*. Nie znaczy to jednak, że jest z nimi tożsamy. Zacznę zatem – po krótkim zarysowaniu Iwaszkiewiczowskiego ujęcia kultury – od sporządzenia „protokołu podobieństw i rozbieżności” między „antykiem Rilkego” i „antykiem Iwaszkiewicza”, by potem pokazać na przykładzie *Sonetów sycylijskich*, jak wygląda „antyk Iwaszkiewicza” w szczegółach.

Rozumienie kultury przez Iwaszkiewicza pozostanie niejasne, jeżeli nie umieści się go na tle dwóch planów historii Europy, które prowizorycznie można nazwać planami „głębokim” i „aktualnym”. Plan „głęboki” to cała historia kultury Zachodu, od starożytnej Grecji do modernizmu. Iwaszkiewicz czerpał z niej pełnymi garściami, poruszał się po jej obszarze ze zręcznością i obyciem utalentowanego dyletanta i umiał wyzyskać jej różnorodne elementy na potrzeby własnej osobowości twórczej. „Starożytność” *Sonetów sycylijskich*, „średniowieczność” *Czerwonych tarcz*, „XVII-wieczność” *Matki Joanny od Aniołów* – to formy przedstawienia, w których świadectwa przeszłych epok (zabytki, przekazy historyczne, dokumenty dawnych form świadomości zbiorowej) zostają wypełnione nową treścią, ukształtowaną w twórczej wyobraźni pisarza, ale opartą na tych właśnie świadectwach. Ciągłość kultury w dziele Iwaszkiewicza polega w największej mierze właśnie na tym, że przeszłe epoki z całą swoją zawartością nie są dla niego sztucznymi przebraniami dla współczesnych fabuł (co zdarza się często wytwórcom tzw. powieści historycznych), ale punktem wyjścia dla hermeneutycznej pracy umysłu i wyobraźni, której efektem jest reaktywacja przeszłości w żywym, aktualnym przeżyciu, w doświadczeniu bieżącej rzeczywistości, w połączeniu tego przeżycia z treścią osobistej pamięci pisarza. W ten sposób Iwaszkiewicz dochodzi do utożsamienia pamięci osobistej i pamięci kulturowej.

Tutaj należy podkreślić rolę drugiego, „aktualnego” planu historii: Iwaszkiewicz widzi odległą przeszłość nie jako zestaw muzealnych eksponatów i nie jako zbiór oderwanych symboli, dających się ożywić tylko w ekskluzywnej świadomości twórcy. Przeszłość żyje dla niego w bezpośrednich związkach z teraźniejszością, z wydarzeniami bieżącymi. I znów – nie chodzi tu o wydarzenia „wielkie”, o politykę i wysoką kulturę, lecz o życie zwyczajnych ludzi, toczące się wśród i mimo świadectw przeszłości. Jeżeli ze wszystkich krajów, jakie Iwaszkiewicz znał z autopsji, najbliższe były dla niego Włochy, to właśnie dlatego, że w żadnym innym kraju Europy z wyjątkiem Grecji (gdzie nie był nigdy) materialne pozostałości dawnych wieków nie znajdują się tak blisko egzystencji współczesnych ludzi. A przynajmniej było tak jeszcze w czasach, gdy Iwaszkiewicz podróżował po Włoszech. Widok mieszkańców Florencji, Sieny czy Palermo załatwiających swoje codzienne sprawy w sąsiedztwie gotyckich katedr, fresków Giotto i grobów Rogera II i królowej Konstancji musiał być dla niego najlepszym potwierdzeniem jego wizji kultury jako wiecznej ciągłości, spójności wszystkich warstw ludzkiego istnienia.

Świadomość kulturowa Iwaszkiewicza rozwijała się powoli i przechodziła przez kilka etapów. We wczesnej młodości, mieszkając na Ukrainie, obcował głównie

z tekstami, nie miał jeszcze dostępu do materialnych artefaktów. Toteż powstałe wtedy juvenilia operują głównie zapośredniczonymi symbolami, pozbawionymi jeszcze związku z całością kulturową. *Ucieczka do Bagdadu* czy *Oktostychy* to układy klisz (Orient, dekadentyzm), dyktowane rodzącą się wrażliwością, ale bez głębszego zakorzenienia w historii. Dopiero przyjaźń z Szymanowskim otworzyła Iwaszkiewiczowi drogę do istotniejszych doświadczeń kulturowych, z których najważniejszym miała się okazać Sycylia. To właśnie tam, gdzie krzyżowały się wpływy antyczne, średniowieczne, orientalne, wczesnochrześcijańskie, muzułmańskie, normańskie, bizantyńskie i niemieckie – odnalazł on tę spójną przestrzeń trwania kultury, którą przedtem tylko intuicyjnie wyczuwał. Ciągłość motywów kultury konstituowała się dla niego w twórczej pracy pamięci i wyobraźni obserwatora, który łączy odmienne światy we własnym świecie wewnętrznym, a im bardziej różnorodne jest jego otoczenie kulturowe, tym owocniejsza jest owa praca. Rzeczywistość kultury jest dla Iwaszkiewicza rodzajem „długiego trwania”, ale nie tylko w procesie historycznym, jak chcieli uczeni ze szkoły „Annales”, ale również, a nawet przede wszystkim w pamięci i wyobraźni twórcy, który składa w nich całą treść swojego indywidualnego doświadczenia, łączy ją z doświadczeniem i pamięcią historyczną i kulturową – i czyni z nich jedność, oznaczającą dla niego spełnienie twórcze i egzystencjalne, a jednocześnie najgłębsze z możliwych zrozumienie tego, czym jest kultura.

Chyba najważniejszym podobieństwem między Rilke a Iwaszkiewiczem (w kontekście poruszanego tu tematu) jest predylekcja do „wyjmowania” symboli i toposów antycznych z ich „naturalnego” otoczenia i nadawania im nowych znaczeń, ukształtowanych na podstawie zasobu doświadczeń autora. U Rilkego widzieliśmy to na przykładzie „poetyki rzeczy”. W przypadku Iwaszkiewicza widać tę strategię szczególnie dobrze w *Książce o Sycylii*. Sycylia była dla niego „laboratorium antyku” (oraz wielu innych epok), a „doświadczenie Sycylii” – tym, czym dla Rilkego „doświadczenia” Rodina i Cézanne’a: bodźcem, który przekształcił niejasne intuicje twórcze w konkretną, spójną wizję. Osobą, która w ewolucji twórczej Iwaszkiewicza odegrała rolę analogiczną do roli Rodina w życiu Rilkego, był natomiast Karol Szymanowski – to on uświadomił młodemu egzaltowanemu poecie istotne znaczenie tradycji kulturowej i ścisłej dyscypliny twórczej.

Zmiany semantycznych korelatów związanych ze świadectwami przeszłości zarówno u Rilkego, jak i u Iwaszkiewicza nie są dowolne, lecz wynikają z bardzo silnego odczuwania przez nich obu ciągłości tradycji kulturowej. Ciągłość ta nie ma jednak charakteru przyczynowo-skutkowego, faktograficznego, ale wynika z formowania obrazu przeszłości i jej więzi z teraźniejszością w umyśle obserwatora, w oparciu o zasób jego wiedzy i intuicji. Jak widzieliśmy przy analizie *Archaicznego torsu Apollina*, proces ten może zostać ujęty jako rodzaj koła hermeneutycznego. W opisach zawartych w *Książce o Sycylii* mamy do czynienia z bardzo podobnym zjawiskiem. Odległa przeszłość i teraźniejszość, najsztudniejsza dzieła sztuki i prości wieśniacy, włoskie *Trecento* i polski wczesny gotyk, Normanie i Ukraina – w oczach Iwaszkiewicza wszystko to połączone jest ścisłymi więziami w ramach swoistego „długiego trwania”, którego ośrodkiem nie jest proces historyczny, lecz świadomość twórcy. Rozdział 5 *Książki o Sycylii* zawiera opis roli, jaką kultura tej wyspy odegrała w życiu i dziele Szymanowskiego, roz-

dział 12 – opisy okolic Agrygentu w najwyższym stopniu przypominające fragmenty *Maltego*, gdzie Rilke „wczuwał się” w antyk, spoglądając oczami swojego bohatera na prowansalskie Allysamps:

Schodzimy między pola i ogrody, przechodzimy przez wiejskie podwórza – ich oblicze zapewne nie zmieniło się jeszcze od czasu, kiedy paliły się ognie ofiarne we wszystkich świątyniach, których kolumny rysują się na horyzoncie: u Junony i u Concordii, u Herkulesa i u niedokończonego Jowisza, i w słynnym chrampie Kastora i Polluksa. Wszędzie migdały i pszenica, i głęboka zielona trawa, [...]. Tutaj też [...] rozrósł się akant. Dziwne uczucie ogarnia, gdy widzimy w formie chwastu to, co nabrało tak szlachetnych kształtów w architekturze i co od lat w marmurze [...] tyle razy było „przebóstwione”. [IK 392]⁶⁵

Sonety do Orfeusza poświęcone źródłom i akweduktom także opierają się na podobnych zestawieniach.

Kolejne podobieństwa między Rilke a Iwaszkiewiczem dotyczą ich rozwoju twórczego, który silnie oddziałał na ich widzenie przeszłości. Żaden z nich nie miał formalnego wykształcenia humanistycznego (ani żadnego innego), nie ukończył studiów uniwersyteckich i przez całe życie nad tym ubolewali. Jako dyletanci tym mocniej musieli polegać na swoich intuicjach twórczych. Obaj unikali głębszych zaangażowań ideologicznych (Iwaszkiewicz – jeśli nie w życiu, to przynajmniej w pisarstwie, w którym ślady poetyki socrealistycznej są niewielkie). Obaj przechodzili przez fazę młodzieńczego powielania klisz i schematów poetyckich i dochodzili do twórczej dojrzałości długie lata. Tak jak juvenilia Rilkego operują „klasycznymi sloganami”, tak też Iwaszkiewicz kreuje „antycyzność” *Dionizji* i „orientalność” *Kasyd* tylko jako niezobowiązujące sztafaje, mające więcej wspólnego z klimatami estetyzującego modernizmu niż z antykiem i Orientem. Wartość obu tych zbiorów nie polega na głębi kulturowych odniesień.

Warto również wymienić różnice dzielące podejście obydwu poetów do antyku (i w ogóle do przeszłości). U Iwaszkiewicza nie zaistniała nigdy faza „*Dinggedichten*”. Nie ma w jego poezji wnikliwej, skupionej obserwacji konkretnego, pojedynczego przedmiotu, prowadzonej na takich zasadach, na jakich Rilke patrzył na panterę czy na greckie rzeźby. Iwaszkiewicz polega zawsze na impresjach, na intuicyjnym ogarnięciu obiektu swojej poetyckiej refleksji i wczuciu się w niego. Dlatego jego kontakt z antykiem na Sycylii jest, by tak rzec, bardziej fantazmatyczny niż epifanie Rilkego, opiera się bowiem nie tylko na percepcji rzeczywistych przedmiotów, ale również, co najmniej w tym samym stopniu, na pracy wyobraźni nie skrepowanej żadnym materialnym punktem odniesienia, wiedzionej czystą grą kulturowych i emocjonalnych skojarzeń.

Prześledźmy teraz Iwaszkiewiczowskie pojęcie antyku na przykładzie najbardziej „antycznego” elementu jego twórczości poetyckiej – cyklu *Sonety sycylijskie*, który zamyka tom *Inne życie* (1937). Zbiór ten, układany w okresie intensywnej eksploracji kultury włoskiej i niemieckiej oraz działalności Iwaszkiewicza w Unii Intelktualnej, zajmuje w jego twórczości w przybliżeniu taką pozycję, jaką w dziele Rilkego mają *Nowe wiersze* – jest poetyckim zapisem odkrycia nowego świata, świata osobiście doświadczonej kultury europejskiej. I chociaż sygnały tego odkrycia odnaleźć można już w tomie *Powrót do Europy* (1931), w któ-

⁶⁵ Skrótem IK odsyłam do: J. Iwaszkiewicz, *Książka o Sycylii*. W: *Podróże*. T. 1. Warszawa 1981. Stosuję też skrót IS [= J. Iwaszkiewicz, *Sonety sycylijskie*. W: *Wiersze*. T. 1. Warszawa 1977].

rym znajduje się np. wiersz *Do Tadeusza Zielińskiego*, stanowiący rodzaj *hommage* złożonego najbardziej wpływowemu polskiemu starożytnikowi przez entuzjastycznego ucznia, to jednak dopiero w *Innym życiu* świadomość kultury europejskiej w jej rozmaitych wzajemnie połączonych wymiarach zostaje ostatecznie uformowana. Sam tytuł tego tomu jest oczywistym nawiązaniem do ostatniego wersu *Archaicznego torsu Apollina* (które pojawi się też w zakończeniu cyklu *Sonetów sycylijskich*) i jest raczej jasne, że treść tego wersu: „musisz swoje życie zmienić”, odnosi się do doświadczenia kulturowego, które stało się dla Iwaszkiewicza bodźcem twórczym w całym tym zbiorze.

Iwaszkiewicz nie był zresztą bezwarunkowo otwarty na to doświadczenie. W cytowanym już rozdziale 12 *Książki o Sycylii* pisał o swoim pobycie w Agrygencie:

Dziewczyna za oknem gra walce Chopina. [...] Zanim jeszcze ostatnie promienie słońca zagasną na wysokich domach, [...] długo słuchamy Chopina. [...] I czuję w tej chwili, uprzedzając sobie zupełnie plastycznie – obcość świata klasycznego, świata antycznego. Świątynie, które stoją nad morzem, osamotnione i spokojne, [...] są dla mnie czymś zamkniętym i niedostępnym; ale ta muzyka, te tony świadczą dla mnie o czymś, co mi jest bliskie, drogie i moje. Jest to z innego świata – i jeszcze nigdy bardziej nie wydaje mi się Grecja i jej życie wewnętrzne czymś bardziej niedostępnym i niezrozumiałym na wieki. [IK 391]

Słowa te były pisane w wiele lat po zdarzeniach, do których się odnosiły, i zapewne były w jakiejś mierze autokreacją Iwaszkiewicza, przedstawiającego siebie jako „nieuleczalnego patriotę”, dla którego muzyka Chopina, gdziekolwiek by ją słyszał, jest zawsze droższa od innych światów, choćby najszlachetniejszych. Zrazem świadczą o przewadze, jaką miała dla niego muzyka nad innymi sztukami, w tym plastycznymi – przewaga ta jest widoczna w całej jego twórczości. Bodźce muzyczne działały na niego o wiele mocniej niż wizualne – i tym także da się wytłumaczyć, że brak u niego odpowiednika „poetyki rzeczy”. Można także rozumieć ten cytat jako wyraz wysoko rozwiniętej świadomości historycznej autora – zdaje on sobie sprawę z nieprzekraczalnego dystansu między sobą a antykiem, z tego, że istotna treść doświadczenia egzystencji ludzi, którzy wzniesli oglądane przez niego budowle, jest dla niego z powodu zbyt wielkiej odległości w czasie całkowicie niedostępna. W takim przypadku Iwaszkiewicz wyruszałby w drogę ku Grecji z tej samej pozycji co Rilke – z pozycji obserwatora, który wobec niedostępności rzeczywistych treści symbolicznych zawartych w obiekcie obserwacji ma do wyboru trzy możliwości: zrezygnować z jakiegokolwiek refleksji wyprowadzonej z tego przedmiotu; napęlić go dowolną, arbitralnie ustanowioną treścią; wreszcie stworzyć alternatywną drogę dotarcia do niego w akcie hermeneutycznego wczucia. I Rilke, i Iwaszkiewicz wybrali ostatecznie tę trzecią drogę, choć podążali nią na różny sposób.

Cykl *Sonetów sycylijskich* składa się z 11 wierszy, tworzących starannie skomponowany opis przejścia poety od sceptycznego nastawienia do przeszłości (jakemu dał wyraz w cytowanym fragmencie *Książki o Sycylii*) do akceptacji jej przemożnego wpływu na ludzką egzystencję, wziętej z zakończenia *Archaicznego torsu*. Sonet I (*Sonet wstępny*) rozpoczyna się zwrotem do Szymanowskiego („Jeżeli bym mógł jeszcze coś powiedzieć Tobie, / Powiedziałbym: Karolu, wiesz, wracam z Sycylii”, IS 394). Iwaszkiewicz podkreśla w ten sposób, komu zawdzięcza wprowadzenie w świat sycylijskiego antyku. *Sonet wstępny* jest zatem analogonem eseju Rilkego o Rodinie. Tom *Inne życie* wydany został w roku śmierci kompozytora. *Sonet wstępny* jest więc również częściowo sonetem żałobnym (Jerzy Kwiatkow-

ski twierdzi nawet, że cały ten cykl to treny na śmierć Szymanowskiego), jego zakończenie to negacja zarówno życia samego, jak i życia tradycji antycznej:

Świątynie opuszczone [...],
 [...] cisza kołysze niezłomna;
 Wznoszą się zgruchotane słupy i pilastry
 Ku niebu, które [...]
 [...] na błękity morza obojętnie patrzy,
 Mówiąc: życie znikome, śmierć tylko ogromna. [IS 394]

Poeta przywołuje tu standardowy krajobraz śródziemnomorski, który z reguły służy w literaturze jako punkt wyjścia dla epifanii przeszłości (widzieliśmy to również u Rilkego). Tymczasem tutaj wzbudza on jedynie poczucie braku kontaktu z przeszłością, oddaną niepodzielnie pustej domenie śmierci. (Warto zauważyć, że dla Iwaszkiewicza śmierć nigdy nie miała znamion przejścia w inny rodzaj istnienia, jak dla Rilkego – była nieodwołalnym kresem.) Tego wrażenia izolacji nie zaciera nawet „grecki słowik” w drugiej strofie, przywołany tu jako jałowy symbol umarłej kultury i jej martwych mitów.

Sonet II (*Taormina*) zawiera na samym początku odesłanie do Augusta von Platena („Motyl biały – Platena wiersz”, IS 395). Jest to pierwszy z licznych tropów historycznych, poprzez które Iwaszkiewicz dociera w tym cyklu do antyku. Dla Rilkego środkiem do tego celu była wnikliwa obserwacja, dla Iwaszkiewicza jest nim okrzęzne przejście przez „epoki pośrednie”, przybliżające go etapami do starożytności. Trzeba przyznać, że Sycylia, ze swoim wyjątkowo bogatym „uwarstwieniem historycznym”, świetnie się do tego celu nadawała, być może lepiej niż sama Grecja, gdzie ciągłość doświadczenia historycznego została przerwana przez 400 lat panowania Turków. Platen spędził większość swojego krótkiego życia na Sycylii, pisał wiersze oparte na antycznych miarach i tematach, a dla wtajemniczonych był także piewą *Knabenliebe* – trudno więc było o lepszego pośrednika w poszukiwaniu dróg do antyku. Sonet ów kończy się jednak jeszcze wyrazem sceptycyzmu – tym razem co do natury komunikacji kulturowej: („I ja tak porzucony na zielonym brzegu, / Patrzę [...] na teatr niemy, [...]. I muszę mówić wiersze. Dlaczego? Nie wiemy”, IS 395).

Sonety III i X poświęcone są metopom ze świątyni w Selinuncie, wystawionym w muzeum w Palermo. Podobnie jak „*Apollosonette*” i „*Plastikgedichte*” Rilkego nie są prostymi ekfrazami, lecz samodzielnymi obrazami zbudowanymi na bazie przedstawień ikonograficznych. Mamy szczegółową relację z odwiedzin Iwaszkiewicza w tym muzeum (IK 342–347) i wrażenia, jakie zrobiły na nim metopy, równie wielkiego jak to, które skłoniło Szymanowskiego do skomponowania utworów nazwanych ich mianem. Tym razem podobieństwa między doświadczeniem rzeźb antycznych przez Rilkego i przez Iwaszkiewicza są zdumiewające. Polski poeta pisze:

Ale może właśnie droga do metopów przez rzeźby florenckie była dobra⁶⁶. [...] A największym dziwem jest, że te arcydzieła starożytne żyją własnym życiem – i coraz inne się stają człowiekowi, oświetlając mu coraz to inną partię jego życia. [IK 346]⁶⁷

⁶⁶ Jak wspomniano, pierwsze epifanie przeszłości u Rilkego miały miejsce właśnie we Florencji.

⁶⁷ Pisze to Iwaszkiewicz po drugiej wizycie w muzeum, ćwierć wieku po pierwszej.

Stary Iwaszkiewicz dochodzi więc do tego samego stadium rozumienia antyku – jako duchowej przestrzeni ożywionej „zwrotnie” własnym życiem obserwatora i ożywiającej je – do jakiego doszedł Rilke podczas pracy nad *Nowymi wierszami*. Co do samych sonetów – trzeci z nich, przedstawiający Zeusa i Herę, jest zbliżony do *Ledy* Rilkego, ponieważ w obu wierszach podobnie traktuje się stwórczą moc władcy Olimpu. Sonet X natomiast, opatrzony mottem z Platona, dotyczy Akteona i stanowi wyraz dręczącego Iwaszkiewicza przez całe życie motywu „niszczącego piękna”, który to motyw dzielił on np. z Thomasem Mannem i obaj przybrali go w szaty antyku – Mann poprzez zbiór stosownych odniesień w *Śmierci w Wenecji*, Iwaszkiewicz w *Metopie z Selinuntu II*, zakończonym parafrazą zdania Platona: „Kto spojrział pięknu w oczy, ten śmiercią umiera” (IS 403). W *Książce o Sycylii* znajdujemy zaś komentarz prozą:

Inna kobieta [na metopach – P. M.] to Diana, która przygląda się śmierci Akteona, rozszarpywanego przez jej psy. Obojętna, zimna, z zaciśniętymi ustami, szczuje pieski, które są tuż u jej stóp i u stóp zrozpaczonego Akteona. Postać tego niedosłego kochanka bogini jest jedną z najczarowniejszych postaci w rzeźbiarstwie. Lekko pochylony, poddający się ciosowi, zrezygnowany, nosi piętno śmierci na twarzy, choć nerwowe, wąskie, efebrowate jego nogi kurczowo czepiają się ziemi jak życia. [IK 344]

Do dwóch sonetów o metopach dołącza się jeszcze jeden, czwarty w cyklu – *Metop nie istniejący*. Poeta rozmawia w nim z Kalipso, skarżącą się na odejście Odyseusza, i mówi jej na zakończenie: „I cóż tobie złego, / Że możesz tak zastępnąć wieczystym metopem?” (IS 397). Kontakt z przeszłością, jaki poeta nawiązuje po wstępnej fazie sceptycyzmu poprzez widok metopów, jest już tutaj tak intensywny, że dochodzi w nim do mitopoezy, świadomej kreacji mitu. Iwaszkiewicz nie tylko opisuje metop, którego nie ma wśród zachowanych pozostałości świątyni selinunckiej, ale w dodatku podejmuje żywy dialog z treścią starożytnego mitu. Wiersz ten jest więc bardzo podobny do *Wyspy syren* i *Delfinów*, gdzie Rilke zastosował podobną strategię. W przypadku Iwaszkiewicza decydującą rolę w „reaktywacji” antyku odgrywa, jak się wydaje, oprócz odnalezienia „pośrednich poziomów” tradycji, wspólnota doświadczenia estetycznego, podzielanego – choć już tylko w imaginacji – z Szymanowskim.

Cztery następne sonety (V–VIII) wprowadzają następne odniesienia kulturowe, umacniając to doświadczenie: sonet V (*Etna*) to Normanowie i Ryszard Wagner, sonet VI (*Źródło Aretuzy*) – znów muzyka Szymanowskiego, która staje się tu już jawnie kolejnym kluczem do antyku, łącząc swój dźwięk z szumem wody – w *Sonetach do Orfeusza* poświęconych źródłom ów szum także prowadził w przeszłość, bez udziału muzyki. Sonet VII (*Capella Palatina*) łączy opis sarkofagu Rogera Sycylijskiego z deklaracją pełnego „ożywienia” przeszłości:

Nie umarłeś! Tyś żywy! Wstań, magu!
Rogerze! Zbudź się, narzuć płaszcz palmami wity.
[.]
I źródłem twego życia ożyw życia cudze –
Nasza bowiem jest dusza wieczności niesyta... [IS 400]

Jest tu ślad wierszy Georgego o cesarskich grobowcach w Spirze, jest aluzja do *Króla Rogera* – wspólnego dzieła Iwaszkiewicza i Szymanowskiego, łączącego co najmniej równie wiele wątków antycznych i nieantycznych, jak *Sonet* (z mitem dionizyjskim na czele), jest wreszcie pierwszy z Rilkeńskich akcentów

„przemiany życia” pod wpływem dzieła sztuki z odległej przeszłości. Sonet VIII (*Sen w gaju*) dodaje niewiele do procesu reaktywacji przeszłości, będąc dość prostą imitacją Petrarke. Natomiast sonet IX (*Pejzaż w Agrygencie*) jest odpowiednikiem opisów śródziemnomorskiej przyrody z dwóch pierwszych sonetów – jednak o ile tam były one podstawą negacji przeszłości, o tyle tutaj stają się kolejnym jej objawieniem, ponieważ poeta widzi w pejzażu okręt Odyseusza – i znów, jak przy Kalipso w sonecie IV, natychmiast i bezpośrednio nawiązuje z nim kontakt.

Tak więc w 9 sonetach Iwazskiewicz przeszedł taką samą drogę do antyku, jaką przebył Rilke – taką samą, ale nie tę samą, ponieważ użył nieco innych „środków łączności”. Etapy tej drogi świadczą, że cykl ów jest subtelną konstrukcją intelektualną. Nie jest to przecież „pamiętnik wrażeń”, lecz przemyślana kreacja. Z pozostałych dwóch sonetów jeden omówiłem już wcześniej, ostatni zaś – *Świątynia w Segeście* – stanowi kulminację całego procesu intelektualnego i estetycznego, będącego tematem *Sonetów sycylijskich*. Tytułowa świątynia jest znowu „samotna” i „milcząca”, jak te z *Sonetu wstępnego*. Tym razem jednak samotność i milczenie są konstruktywne, nie destruktywne:

Świątynio, nie dość z tobą pólumarłm być
I cienie twojej śmierci wdychać dobroczynne –
Trzeba nam twoje słońce dzbanem wina pić

I kolumn kości zmieniać w struny miódopływne,
Śmierć bo lotna i krótka. Trzeba życiem żyć,
Nie twoim, Jarosławie – ale Życiem Innym. [IS 404]

Słowa te są kłamrą spinającą całość cyklu, ostatnimi słowami zbioru, który z nich bierze swój tytuł, a zarazem są też najbardziej otwartym, niemal dosłownym nawiązaniem do Rilkego, do zakończenia *Archaicznego torsu Apollina*. Widok greckiej świątyni na Sycylii okazuje się tym samym, czym stał się widok greckiej rzeźby w muzeum – ostentacyjnym wezwaniem do zmiany. Tak, po wielu próbach i wątpleniach, zostaje u obu poetów przypieczętowana ożywcza moc, z jaką antyk oddziałuje na ich wyobraźnię.

Zakończenie

Istnieją próby całościowej interpretacji tematu „Rilke i antyk”. Ernst Zinn w 1947 roku próbował ująć go jako znaczący korelat Rilkeowskiego odczucia czasowości (Z 222–246). Harry Mielert w 1940 roku wskazywał na konotacje etyczne i pisał:

Rilke znajduje człowieka własnych czasów i człowieka antyku w tym samym położeniu. Jedno i to samo jest utracone: mocna, pewna pozycja wyraźnie odgraniczzonego obszaru człowieczeństwa [*menschliches Besitztum*] w świecie. [M 59]

Podkreślał też antropomorficzność bogów antycznych w wydaniu Rilkego. Alfred Herrmann w roku 1955 udowodnił z kolei, że Rilkego interesowała przede wszystkim „ciemna strona” antyku:

Ponieważ na obszarze Hellady i Romy wybiera nie apollinijską jasność dnia, w której zawiera się kanon ludzkiego piękna i szlachetnych cnót, lecz sferę ciemną, która dominuje zwłaszcza w epoce archaicznej [*das frühe Griechentum*], a potem znów w okresie późnym [*seine Spätzeit* – chodzi zapewne o okres hellenistyczny]. Niech to będzie plastyka, architektura czy

poezja: nie pociąga go promieniejąca doskonałość, która tu, na Zachodzie, długo uchodziła za istotę hellenizmu. Znacznie bardziej odpowiada mu poruszająca siła ciemności, granic i tęsknoty. [H 373/7]

Te próby ujęcia ogólnego z reguły pomijają pewne aspekty sprawy, którą ich autorzy chcą ogarnąć. Są też uzależnione od okoliczności historycznych, w których powstawały (najbardziej rzuca się to w oczy w przypadku eseju Mielerta, pisanego w czasie największych triumfów III Rzeszy).

Niniejsza praca nie ma takich ambicji. Ma ona stanowić jedynie przegląd wątków antycznych w poezji Rilkego – oraz Iwaszkiewicza – i wstępny zarys ich interpretacji. Próby formułowania ogólnych wniosków nie byłyby celowe już choćby dlatego, że antyk jest tylko jednym z obszarów w obrębie dzieła obu tych poetów, w którym wszystkie elementy wiążą się ze sobą wielorakimi zależnościami. Zatem potraktowanie go jako zjawiska w pełni samoistnego byłoby błędem. Sam Rilke, duchowy kosmopolita, nie zakorzeniony w żadnej kulturowej glebie, czerpiący z każdej, pisał w liście do Leopolda von Schlözera (30 III 1923):

Zachować tradycję – mam na myśli nie tę powierzchowno-konwencjonalną – to, z czego naprawdę się wywodzimy [*das wirklich Herkünftige*] (jeśli już nie wokół nas, gdzie okoliczności coraz bardziej ją [od nas] odcinają, to chociaż w nas) – zachować ją i kontynuować, z rozmysłem lub na ślepo, w zależności od układu – to powinno być naszym najpilniejszym zadaniem⁶⁸.

Tą „tradycją” była dla niego cała kultura europejska we wszystkich epokach rozwoju. Starożytność grecko-rzymska jest tylko jedną z nich, i to nie najwcześniejszą, bo poprzedza ją Egipt i świat *Starego Testamentu*. A potem idą motywy ewangeliczne, średniowiecze, renesans, barok – aż po Rosję Tołstoja, którą Rilke zobaczył *in actu* (choć, trzeba przyznać, bardzo wybiórczo). Wszystko to, przetworzone w jego umyśle, połączyło się, dając w efekcie jeden z bogatszych światów poetyckich.

Przy *Nowych wierszach* próbowałem pokazać, jak pojedyncze wiersze „antyczne” łączą się w ponadjednostkowe struktury, „subcykle”. Już przy tej wstępnej analizie musiałem tu i ówdzie rozszerzać ją na wiersze o innej tematyce, przemyślnie z tamtymi powiązane. Całość *Nowych wierszy* stanowi taką subtelną sieć, której węzły badał i bada zastęp krytyków. A *Nowe wiersze* to tylko jeden etap ewolucji twórczej Rilkego, która jest znacznie bardziej konsekwentna, niż może się zdawać powierzchownemu czytelnikowi.

Zacytuję raz jeszcze *Rodina*:

Tam, gdzie pierwszy impuls wywodził się z tematu, gdzie starożytna legenda, fragment jakiegoś wiersza, jakaś scena historyczna czy też prawdziwa jakaś osoba dawała twórczy impuls – tam, z chwilą gdy Rodin zaczyna tworzyć, podczas pracy temat przekształca się coraz bardziej w przedmiotowość i bezmierność: przeniesione na mowę rąk wymogi, jakie powstają, posiadają wszystkie nowy sens, zmierzający do absolutnego wypełnienia w dziele rzeźbiarskim. [RAR 66]

Można te słowa bez ryzyka pomyłki zastosować do metody twórczej ich autora. Opis motywów antycznych w poezji Rilkego, jaki zawiera ta praca, nie jest bynajmniej kompletny. Nie uwzględniłem tu kilku pomniejszych tekstów poetycz-

⁶⁸ Cyt. za: J. F. Angelloz, *Rilke et le monde antique. Contribution à une Légende des Siècles*. „Études Germaniques” t. 30 (1975), nr 4, s. 385.

kich oraz dziesiątek uwag o sztuce i literaturze antycznej, rozsianych w jego listach i luźnych notatkach. Mogłyby one przyczynić się do lepszego zrozumienia problemu, lecz zajęcie się nimi rozsądziłoby ramy tekstu, który nie ma stanowić wyczerpującego repertorium, lecz wstępne zarysowanie tematu.

Porównanie dróg, jakimi dochodzili do antyku Rilke i Iwaszkiewicz, pokazuje, jak sędzę, pewne ważne cechy kultury europejskiej okresu modernizmu. Jest to czas odrzucenia wersji humanizmu ukształtowanej przez XVIII-wiecznych neohellenistów niemieckich i dominującej – aż do skostnienia – przez cały wiek XIX. Owo odrzucenie kojarzone jest z reguły z radykalnymi wystąpieniami awangard z pierwszych dwóch dekad XX wieku, od dadaistów przez futurystów po surrealistów. Ale nie tylko oni negowali wartość przeszłości rozumianej naiwnie jako „archiwum kultury”. Również tak odlegli od wszelkich awangard poeci jak Rilke i Iwaszkiewicz odczuwali potrzebę odnalezienia indywidualnej wizji antyku, odmiennej od tej, jaką proponowała im nauka uniwersytecka (której zresztą żaden z nich nie doświadczył zbyt wiele) czy zestaw wytartych klisz kulturowych. Ich re-kreacja starożytności wiąże się, z jednej strony, z indywidualnymi cechami osobowości twórczych, z drugiej zaś – ze skomplikowanym ruchem twórczej wyobraźni poprzez „epoki pośredniczące”. Ruch ten skutkuje odejściem od utopijnych prób rekonstrukcji „antyku jako takiego” w stronę hermeneutycznych aktów poznawczych, nadających zabytkom przeszłości nową treść, powiązaną licznymi zależnościami z aktualnym stanem kultury, w której żyją i tworzą obaj poeci. Akty owe opierają się na kilku strategiach, od „wczucia i epifanii” (opis ruin teatru w Orange w *Maltem*) poprzez „*Dinggedichte*” z subtelną pracą obserwacji aż po uruchamianie łańcucha skojarzeń kulturowych i historycznych w sprzyjającym otoczeniu (Iwaszkiewicz na Sycylii). Dzięki takim metodom przeszłość staje się w twórczości tych – i wielu innych – pisarzy czymś więcej niż muzeum godnych, martwych zabytków i czymś więcej niż tanią maską dla prywatnych wyznań i prostych fabuł. I Rilke, i Iwaszkiewicz są archeologami pamięci kulturowej, którzy potrafią włączyć własną pamięć w jej bieg.

ANTIQUITY IN RILKE'S AND IWASZKIEWICZ'S POETRY. AN ATTEMPT AT COMPARISON

The theme of the paper is the presence of the motives of antiquity in R. M. Rilke's and J. Iwaszkiewicz's poetry. A discussion on Rilke's competence in classical languages is followed by an analysis of his "poetics of things", as this method played the most important role in the creating of the poems devoted to motives of antiquity. Most of the poems in question come from the volume *New Poems*, and their interpretation takes the most space in the body of the paper. The author concentrates also on the connections with antiquity as seen in *Sonnets to Orpheus*. The final part of the article refers to the traces of antiquity in Iwaszkiewicz's *Sicilian Sonnets*. The main aim of the paper is to indicate that Rilke's "antiquity" and Iwaszkiewicz's "antiquity" should not be regarded as a set of simple and direct reference to a reservoir of ancient culture, but are an effect of a complicated hermeneutic process, in which the respective authors reveal antiquity as necessary for their own creative reasons, and in doing so they follow numbers of intermediary levels of cultural memory.