

# Sławomir Leśniak

---

## Wyobrażenie "ofiary" w listach i utworach literackich Rainera Marii Rilkego

---

Studia Germanica Gedanensia 14, 243-259

---

2006

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Sławomir Leśniak**

Instytut Filologii Germańskiej

Uniwersytet Gdański, Gdańsk

## Wyobrażenie „ofiary” w listach i utworach literackich Rainera Marii Rilkego

### 1. Wprowadzenie

„Ofiara” w swoim pierwotnym, mityczno-archaicznym znaczeniu odnosi się do aktu religijnego. Niemieckie słowo „Opfer” pochodzi z łacińskiego *operari*<sup>1</sup>, działanie, które zarówno w praktykach ofiarnych, jak i w mitologiach i wierzeniach ludów było postrzegane jako przynależne do sfery *sacrum*. Struktura tego zwróconego w stronę *sacrum* działania, jak wykazuje Walter Burkert w pracy *Anthropologie des religiösen Opfers*<sup>2</sup>, zawiera dwa niezmiennie i konstytuujące go elementy: akt *uobecnienia* jedności życia i śmierci, i *metamorfozę* jako niezbędny warunek odnowy życia i uczestniczenia w jego mocach. Zanim przystąpimy do analizy poetyckich przedstawień ofiary u Rilkego, zilustrujmy mityczne znaczenie powyższych elementów ofiary posługując się dwoma przykładami zaczerpniętymi z religijnej tradycji grecko-rzymskiej, do której ze względów metodologicznych chciałbym się ograniczyć.

Jedną z najbardziej znanych legend pochodzenia orfickiego, która stanowi jednocześnie kulminację spekulatywnej poezji orfickiej, jest religijne opowiadanie o Dionizosie Zagreusie<sup>3</sup>. Ukazujący się w przebraniu, podstępni tytani,

---

<sup>1</sup> Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin 1963, s. 523. Erste Auflage: 1883. Według Brücknera polski termin „ofiara” pochodzi między innymi z niemieckiego *opfar*, *Opfer*, z łac. *offero*, ‘ofiaruję’, ‘przynoszę’. Aleksander Brückner: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1957, s. 375.

<sup>2</sup> Walter Burkert: *Anthropologie des religiösen Opfers. Die Sakralisierung der Gewalt*. München 1983.

<sup>3</sup> Zob. także: James George Frazer: *Złota gałąź*. Przeł. Henryk Rzeckowski. Warszawa 1969, s. 338–340.

składają Dionizosowi – nakłonieni do tego przez Herę – dary, by pozyskać jego ufność. W chwili, kiedy Dionizos widzi w lustrze odbicie swojej postaci, tytani napadają go. Lecz ten, przechodząc liczne metamorfozy uchodzi napastnikom, aż w końcu, w postaci byka, zostaje pożarty przez dzikich wrogów. Jego serce ratuje Atena. Przynosi je Zeusowi, a ten je zjada. Ten akt to narodziny „nowego Dionizosa”, syna Zeusa i Semele, z którego jeszcze raz powstaje Zagreus. Obecność tytanów wskazuje na hellenistyczny rodowód orfickiego mitu. Przedstawia on najważniejsze wydarzenie dla orfickiej wiary i orfickiego kultu. Tytani jako mordercy Boga, rozszarpując na części ciało Dionizosa symbolizującego jedność świata, uobecniają pierwotną moc zła. Przez ów występki zatracona zostaje jedność boskiej istoty; świat przybiera wieloraką postać. Jedność bytu zostaje przywrócona w nowym Dionizosie. Mit ten zawiera dwa wcześniej wymienione elementy konstytuujące ofiarę: jedność życia i śmierci oraz przemianę.

W świadomości mitycznej przemiana urzeczywistnia się jeszcze w inny sposób – poprzez istotny związek ofiary z jedzeniem. Swetoniusz mówi w *Żywotach Cezarów*<sup>4</sup> o przodkach cesarza Augusta, rodzie Oktawiuszy. W mieście Welitry<sup>5</sup> miał stać ołtarz, poświęcony ongiś Marsowi przez Oktawiana. Kiedy ten, jako wódz w wojnie przeciwko sąsiednim ludom, składał ofiarę Marsowi, doszła go nagła wieść o napaści wrogów. Wtedy porwał z nad ognia jeszcze na wpół surowe wnętrzności zwierzęcia, poćwiartował je na ofiarną ucztę i pośpieszył na bitwę, z której powrócił jako zwycięzca. Nierozłączność ofiary i przemiany jest tutaj obecna jeszcze w sposób bardzo dosłowny, powiedzielibyśmy, organiczny. Widzimy, jak prosta czynność jedzenia, proces przemiany materii, zostaje uświęcony poprzez rytualny charakter uczt i staje się integralną częścią czynności ofiarnej.

Celem niniejszych dociekań będzie określenie charakteru i miejsca wyobrażeń „ofiary” w listach i twórczości literackiej Rainera Marii Rilkego. Naszym głównym celem będzie wskazanie obecnych w nich mitycznych śladów, wydobycie subtelnych związków łączących język poety z mityczno-archaicznym znaczeniem czynności ofiarnej, której struktura została naszkicowana we wstępnej części pracy.

## 2. Ofiara jako przestrzenna forma poetyckiej wyobraźni

Myśląc o pojęciu „ofiary” u Rilkego, zacznijmy od prostego stwierdzenia, że ma ono charakter imaginacyjny. Myśl ta nabiera swoistego znaczenia w kontekście

<sup>4</sup> Gajus Swetoniusz Trankwillus: *Żywoty Cezarów*. Przeł. Janina Niemirska-Pliszczyńska. Wrocław 2004, s. 91.

<sup>5</sup> Nazwa miasta według powyższego przekładu. Autorka podaje w przypisie nazwę oryginalną Velitreae, oraz współczesną Velletri.

niemieckiego pojęcia *Einbildungskraft*, które jest zakorzenione w języku mistyki Mistrza Eckharta i odpowiada polskiemu terminowi „wyobraźnia”. Zwrot używany przez Mistrza Eckharta w kazaniach „sich in etwas einbilden”<sup>6</sup>, w którym czasownik „einbilden” jest czasownikiem przechodnim, dzisiaj w takiej formie już nieużywanym, wskazuje na dwie fazy procesu imaginacyjnego: akt tworzenia obrazu, i przenikanie w głąb przedmiotu. Czasownik „bilden”, (tworzyć) zawiera w swoim rdzeniu rzeczownik „Bild” (obraz). Jedno zaś ze znaczeń przedrostka „ein-”, sugeruje kierunek ku rzeczy, ruch do jej wnętrza. Tłumacząc zatem niemieckie wyrażenie, możemy powiedzieć, iż imaginowanie to przenikanie rzeczy siłą obrazu. Wcielając się mocą obrazu w rzecz, poeta sam uczestniczy w przemianie. Zasadę tego procesu – będącego jednocześnie jego punktem wyjścia – Rilke zawarł w formule „von sich selbst absehen”<sup>7</sup> (abstrahować od samego siebie), której użył w liście z 28. lutego 1918 roku do Caroliny Schenk von Stauffenberg. Realizując ów postulat, poeta, wedle Rilkego, staje się zdolny do nazywania rzeczy i oddania jej istoty. Znaczenie powyższej formuły – jak dowiadujemy się z dalszej części listu – Rilke odnosi do sfery leżącej poza ofiarą, „jenseits des Opfers”<sup>8</sup>. Odnajdujemy tutaj pierwszy ślad mitycznego, niechrześcijańskiego pojmowania ofiary przez poetę. Do tego ważnego wątku powrócimy jeszcze w toku naszych rozważań dotyczących stosunku Rilkego do chrześcijaństwa.

Motyw ofiary jako odrębny przedmiot poszukiwań nowej formy poetyckiej jest obecny w twórczości Rilkego tylko sporadycznie<sup>9</sup>. A jednak już jego wcześnie utwory takie jak *Księga godzin* i *Księga obrazów* zdaje się przenikać przez czucie swoiście pojętej ofiary jako czystej możliwości obcowania z rzeczą. Rozróżnienie tych dwóch form ofiary – jako bezpośredniego przedmiotu poezji, i jako elementu towarzyszącego jedynie czystemu oglądowi rzeczy, wyznacza pierwszy punkt wyjścia rozważań zawartych w niniejszej pracy. Drugą centralną myślą, która będzie stanowiła punkt odniesienia dla naszej argumentacji, jest teza o pozahistorycznym wymiarze przedstawień poetyckich Rilkego, który wyraża się w charakterystycznej dla języka poety przestrzennej metaforze.

<sup>6</sup> Meister Eckhart: *Deutsche Predigten und Traktate*. Zürich 1979, s. 27.

<sup>7</sup> Rainer Maria Rilke: *Briefe 1914–1926*, 28.02.1918. Wiesbaden 1950, t. 2, s. 90.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Do nielicznych utworów literackich bezpośrednio traktujących temat „ofiary” należy wmienić wiersz *Opfer* z tomiku poezji *Neue Gedichte*, Frankfurt am Main 1986, s. 431. *Alkestis*, w którym dominuje motyw ofiary. Ibidem, s. 492–495. Wiersz *Die Wendung*, nad którym widnieje dedykacja poświęcona ofierze. Ibidem, s. 868. W twórczości Rilkego stosunkowo często napotykałyśmy motywy lub postacie biblijne. Odnosząc się do nich poeta nie traktuje – co w mniejszym lub większym stopniu przenika cały jego język – tematu „ofiary” bezpośrednio, lecz przeistacza sens wydarzeń staro- i nowotestamentowych i nadaje im nowe, często niezgodne z tradycyjną egzegezą znaczenie.

Powiedzieliśmy, iż Rilke pojmuje ofiarę jako swoisty „efekt uboczny” chwili, w której doświadcza możliwości czystego oglądu rzeczy. Warunkiem owej możliwości, wedle poety, jest gotowość do obcowania z „ciemną stroną bytu.”<sup>10</sup> Formuła ta ukazuje byt w formie wyobrażenia przestrzennego. By bardziej przybliżyć jej znaczenie, posłużę się cytatem zaczerpniętym z listu poety napisanego w Muzot:

Pogląd, że jesteśmy grzeszni i potrzebujemy odkupienia jako warunku spotkania z Bogiem, wzbudza coraz bardziej niechęć serca, które zrozumiało ziemię. Nie grzeszność i zagubienie w tym, co ziemskie, staje się najważniejszą częścią naszej świadomości, lecz przeciwnie, czysta natura ziemi. Grzech jest z pewnością najcudowniejszą drogą okrężną do Boga, – dlaczego jednak iść na wędrowną mieliby ci, którzy z drogi do Boga nigdy nie zeszli? Ów silny, drżący wewnątrz most boskiego pośrednika ma sens tylko wtedy, kiedy uznamy, że między Bogiem a nami jest przepaść – , lecz właśnie ta przepaść jest pełna ciemności Boga, a kto jej doświadczy, niech do niej zstąpi i tam płacze (to bardziej konieczne, aniżeli ją przekraczać). Dopiero ten, kto w tej przepaści zamieszka, zobaczy, jak dane nam już zawczasu nieba zawracają, i jak wszystko to, co głęboko i wewnętrznie jest teraźniejszością, a co kościół sprzeniewierzył dla życia po śmierci, powraca; wszystkie anioły postanawiają, śpiewając i sławiąc, powrócić na ziemię<sup>11</sup>.

Bóg zatem nie jawi się poecie jako postać historyczna, lecz jako figura zamieszkująca, wcześniej wspomnianą ciemną stroną bytu; jest swoistą międzyprzestrzenią między światem wewnętrznym i zewnętrznym. Zaistnienie w tej pozaczasowej, mitycznej przestrzeni staje się dla poety warunkiem widzenia prawdziwej natury rzeczy. Tej przestrzeni, którą w *Sonetach do Orfeusza* Rilke nazywa „Zwischenräume des Weltraums”<sup>12</sup> (Interwałami przestworu), a w *Elegiach duinejskich* „Wind voller Weltraum”<sup>13</sup> (Wichrem pełnym przestworów), człowiek nie zamieszkuje jednak. Jest on, wedle słów *Elegii*, skazany na nieustanne trwanie na obrzeżach bytu, na zgubne działanie nieznanego mu odśrodkowej siły odwracającej jego wzrok od przestrzeni, w której każda rzecz, żyjąc swoim niepowtarzalnym losem, przenika się z drugą. Owe oddalenie od rzeczy wyrażają słowa ósmej elegii:

<sup>10</sup> Odnoszę się tutaj do słów Rilkego wypowiedzianych w wierszu *Im Saal (W sali)*: „...a kwitnąć to być pięknym; lecz my chcemy dojrzewać, a to: mrocznym być i utrudzonym.” Rainer Maria Rilke: *W sali. Nowe poezje*. Tłum. Mieczysław Jastrun. Kraków 1987, s. 103.

<sup>11</sup> Rainer Maria Rilke: *Briefe aus Muzot*, 22.2. 1923, Leipzig 1935, s. 186 (Tłum. autora).

<sup>12</sup> Rainer Maria Rilke: *Poezje. Elegie duinejskie*. Tłum. Mieczysław Jastrun. Kraków 1987, s. 224 (Cytaty zaczerpnięte z *Elegii duinejskich*, *Sonetów do Orfeusza* i *Księgi Godzin* i użyte w dalszej części niniejszej pracy przełożył Mieczysław Jastrun: *Rainer Maria Rilke. Poezje*. Kraków 1987. Podstawą wersji polskiej *Pamiętników Malte Lauridsa Brigge* jest przekład Witolda Hulewicza: *Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*. Warszawa 1993.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 184.

To zwie się losem: być w obliczu, wobec,  
i nic prócz tego, zawsze tylko wobec<sup>14</sup>.

W tej samej, ósmej elegii Rilke odkrywa możliwość nowej metamorfozy. Nad tekstem widnieje dedykacja dla przyjaciela, Rudolfa Kassnera<sup>15</sup>, którego istotny wpływ na rozwój duchowy poety jest znany dzięki dokumentacji zebranej i opracowanej przez Klausa E. Bohnenkampa<sup>16</sup>. Sposobom pojmowania pojęcia ofiary u Rilkego i Kassnera poświęcimy więcej miejsca w dalszej części pracy. W tym miejscu zaznaczmy tylko, iż przestrzenne wyobrażenia bytu i przemiany w poezji Rilkego w pewnym sensie kwestionują pojęcie ofiary Kassnera. Możliwość ofiary, według Rilkego, manifestuje się jedynie w tym, co nazywał „czystym odniesieniem”<sup>17</sup> (*der reine Bezug*)<sup>18</sup>. Przemiana była tutaj wyrazem zmysłowego geniuszu, muzyką jako „przerastającym nas przestworem serca”<sup>19</sup> (*...uns entwachsener Herzraum*). Ów rodzaj przestrzennego obrazowania sprawił, iż byt i obraz stanowią dla Rilkego jedność. Ofiara zaś w rozumieniu Kassnera to akt dramatyczny dokonujący się w czasie i rozdziałający obraz poetycki od bytu (*Sein*). Właśnie wbrew temu bezwarunkowemu rozdzieleniu obu sfer, poeta stworzył figury, które widzą byt bez konieczności uczestniczenia w ofierze. Dlatego zestawia ułomny sposób bytowania człowieka z pełniejszym bytem zwierzęcia:

Stworzenie widzi wszystkimi oczami  
Przestwór. Jedynie nasze oczy są  
jak odwrócone, zastawione gęsto  
jak sidła w krąg jego wolnego wyjścia.  
O tym, co *jest* na zewnątrz, wiemy tylko  
z twarzy zwierzęcia; gdyż już małe dziecko  
zmuszamy, by widziało odwróconym wzrokiem  
świat form, nie Przestwór, co tak jest głęboki  
w oczach zwierzęcia. I wolny od śmierci.  
Widzimy tylko *ją*; swobodne zwierzę  
ma zawsze poza sobą własny zgon,  
przed sobą Boga, a gdy idzie, idzie  
w całej wieczności, tak jak źródła idą<sup>20</sup>.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 224.

<sup>15</sup> Słowa te widnieją nad ósmą elegią duinejską napisaną 7. i 8. lutego 1922. roku.

<sup>16</sup> Rainer Maria Rilke und Rudolf Kassner. *Freunde im Gespräch: Briefe und Dokumente*, wyd. Klaus E. Bohnenkamp. Frankfurt am Main /Leipzig 1997.

<sup>17</sup> Rainer Maria Rilke: *Sonety do Orfeusza*, s. 278.

<sup>18</sup> „Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, Niemandes Schlaf zu sein unter soviel Lidern.” Rainer Maria Rilke: *Gedichte 1906–1926*. Stuttgart 1995, s. 971.

<sup>19</sup> Rainer Maria Rilke: *Poezje. Muzyka*. Tłum. Mieczysław Jastrun. Kraków 1987. s. 346.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 225.

Poetycka wizja w *Elegiach* dzieli zatem stworzenia na widzące jedynie czyść, otwartą przestrzeń, których spojrzenie sięga bezpośrednio do całej głębi bytu i jest wolne od śmierci. Sferę tę zamieszkują zwierzęta, kwiat, anioł, dzieci. W ósmej elegii czytamy: „O tym, co *jest* na zewnątrz, wiemy tylko z twarzy zwierzęcia; gdyż już małe dziecko zmuszamy, by widziało odwróconym okiem świat form, nie Przewór,...”<sup>21</sup> Poeta pisze dalej: „O, błogie szczęście *małego* stworzonka, co *trwa* niezmiennie w macierzystym łonie; o, szczęście muchy, co wciąż jeszcze lata we *wnętrzu* (...) gdyż wszystkim jest łono.”<sup>22</sup> Ku owej czystej i otwartej przestrzeni zwrócone jest również spojrzenie kobiety<sup>23</sup>, którą odnajdujemy w poetyckiej wizji zamykającej powieść *Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*: „W ostrych załamaniach soczewki swego serca raz jeszcze skupia [Bóg] ich [figur kobiet miłujących] serc promienie, które już biegly równolegle; anioły ufały już, że serca te w całości zachowują Bogu – a one płomieniem buchają w posusze swej tęsknoty.”<sup>24</sup> Poeta obdarza kobietę istnieniem mocniejszym od Boga, który nie wytrzymuje i rozprasza nieskończony bieg promieni jej miłości. Również i tutaj poeta – używając określenia ‘promienie równolegle biegnące’ – posługuje się charakterystyczną dla siebie metaforyką przestrzenną. Drugim rodzajem stworzenia, o którym mówiliśmy wcześniej, jest człowiek. Jego spojrzenie, ulegając złudzeniu porządkowania i posiadania, oddala się od bytu i traci kontakt z rzeczami, ulegając wraz z nim podziałowi na obce sobie elementy:

A my: widzowie, zawsze, wszędzie i ku wszystkim  
rzeczom skłonieni i zawsze bez wyjścia!  
Przepelnia nas. Porządkujemy. Lecz się rozpada.  
Scalamy znów. I rozpadamy się sami<sup>25</sup>.

Rilke kończy ósmą elegię w tonie żalu. Człowiek, nie potrafiąc zadomowić się w bycie, przyjmuje postawę odchodzącego: „...tak my żyjemy żegnając się wiecznie”<sup>26</sup>. Z perspektywy dziewiątej elegii słowa te, w których pobrzmiwa

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Znaczenie kobiety i jej uprzywilejowane miejsce w Rilkego nie mogą być tutaj obszernie omówione. Wyobrażenie o jej wyjątkowości może dać list Rilkego do Ilse Blumenthal-Weiß z 29. grudnia 1921. roku z Muzot: „Die Frauen haben ja nichts als diese unendliche Beschäftigung ihres Herzens, dies ist ihre völlige Kunst, in der die Männer – , die im Ganzen anders beschäftigt sind, nur momentan als Pfücher und Dilettanten, oder, was schlimmer ist, als usuriers des Gefühls, bestärkend und schon wieder zerstörend, Anteil nehmen...” Rainer Maria Rilke: *Briefe aus Muzot 1921–1926*, wyd. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1935, s. 68–71.

<sup>24</sup> Rainer Maria Rilke: *Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*, s. 179.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 227.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 229.

ton rozpacz i rezygnacji, są jedynie przygotowaniem do przemiany. Fenomen przemiany skłoni poetę, by słać znikomość i skończoność chwili ziemskiego bytu: „...Lecz to *raz* tylko istnieć, jeśli nawet *raz* tylko: istnieć na *Ziemi*, wydaje się nieodwołalne.”<sup>27</sup>

Przemiana zainicjowana w ósmej elegii znajduje dopełnienie w elegii dziewiątej, przyjmując tam formę przeistoczenia świata widzialnego w niewidzialną substancję języka poetyckiego. Według Rilkego, poeta, nazywając rzecz, powołuje ją do nowego życia. Już nie anioł, nie zwierzęta – jak czytamy we wcześniejszych elegiach – są przepelnione bytem, lecz byt wyziera do nas w chwili, kiedy poeta nadaje rzeczy nazwę. Dlatego w dziewiątej elegii czytamy:

Przecież wędrowiec ze stoku góry znosi w dolinę  
nie garść ziemi, niewysłowionej dla wszystkich, lecz tylko  
jedno zdobyte słowo, czyste, żółta i błękitną  
gencjanę. Jesteśmy *tu* może tylko po to, by powiedzieć: dom,  
most, studnia, brama, dzbanek, owocowe drzewo, okno –  
najwyżej kolumna, wieża... Ale *powiedzieć*, zrozum,  
o, powiedzieć tak, jak nawet samym rzeczom  
nie marzyło się nigdy<sup>28</sup>.

Między ósmą a dziewiątą elegią duinejską dokonuje się zatem przejście od ewokacji figur „silnego i trwałego istnienia” (anioł, dziecko, kwiat), i przedstawień pozorności, tymczasowości i rozproszenia ludzkiego życia, do odkrycia przemieniającej siły języka poetyckiego. Poeta, wydobywając z rzeczy ich istotę, tajemnicę ich losu, ocala je i przeistacza w niewidzialną materię języka poezji. Przeistoczenie to pojawia się w inwokacji do ziemi zamykającej dziewiątą elegię: „...Ziemi! czyż nie jest twoim pragnieniem: w nas narodzić się *niewidzialnie*? – Czy to nie sen twój, być jeden raz niewidzialną? – Ziemi! być niewidzialną! Co, jeśli nie metamorfoza, jest twym nagłym żądaniem?”<sup>29</sup>

W tym miejscu powróćmy jeszcze raz do dedykacji dla Rudolfa Kassnera, którą poeta zamieścił nad ósmą elegią. Historia dialogu między Rilke a Kassnerem otwiera przed nami – szczególnie w kontekście ofiary – istotne perspektywy interpretacyjne. Już w roku 1948 Dieter Bassermann<sup>30</sup> poświęcił wiele miejsca pojęciu ofiary w dziełach Kassnera i Rilkego, których przez wiele lat – jak trafnie zauważył Peter Szondi<sup>31</sup> – łączyła niczym niezmacona osobista przyjaźń; w sferze duchowej jednak nie wolna od napięć. Nie zagrażały one

<sup>27</sup> Ibidem, s. 231.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 233.

<sup>30</sup> Dieter Bassermann: *Der späte Rilke*; Essen und Freiburg i. Br. 1948, s. 466–469.

<sup>31</sup> Peter Szondi: *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Studienausgabe der Vorlesungen Bd. 4. Frankfurt a.M. 1975, s. 429.



jednak przyjaźni, lecz pobudzały i zapładniały ich myśli<sup>32</sup>. W roku 1960 Gerhart Mayer<sup>33</sup> pisze obszerne studium o Rilke i Kassnerze, gdzie kategoria ofiary staje się jednym z głównych punktów odniesienia dla dociekań autora. Powtórzmy w tym miejscu pytanie, które sformułował Mieczysław Jastrun w posłowie do zbioru przekładów Rilkego: „Czym jest ‘niewidzialność’ dla Rilkego?”<sup>34</sup>; dopowiedzmy, niewidzialność jako poetycka krystalizacja procesu przemiany. Właśnie w tym kontekście głos Kassnera jest szczególnie cenny dla zrozumienia fenomenu ofiary u Rilkego.

Kassner rozróżnia dwa rodzaje przemiany: przemianę bezosobową, która przynależy do świata mitycznego i odnosi się do świata duszy (*Seele*), i przemianę duchową (*Geist*) dokonującą się w historii i realizowaną przez ludzkie indywiduum. Geniusz poetycki Rilkego, według Kassnera, jest manifestacją świata duszy dążącej do właściwych sobie przemian. Badając trafność tej tezy, pozwólmy dojść do głosu poecie. W jednym z listów mówi o niezwykłym doznaniu: „W różnych okresach życia doświadczałem, jak jabłka, więcej niż co innego, przeistaczały się w ducha. Stąd pochodzi grzech pierworodny (jeśli taki był)”<sup>35</sup>. Poeta doświadcza smaku jabłka w tej samej przestrzeni, którą zamieszkuje duch. To współlistnienie przeciwnych sobie elementów w *Sonetach do Orfeusza* poeta nazywa czystym napięciem<sup>36</sup> (*die reine Spannung*), które jest oglądem rzeczy w jej istocie, jest tej istoty pojmowaniem i zarazem smakowaniem. Jest to proces przemiany uobecniający się w ciągłej grze sił między doznaniem zmysłowym a *logosem* jako „pojęciowym ekstraktem rzeczy, ich odgraniczeniem”<sup>37</sup>. Jednak dopiero przyjmując postawę duchowego ubóstwa wyrażającego się we wcześniej wspomnianej formule ‘von sich selbst absehen’, poeta, zdaniem Rilkego, zdolny jest do pojmowania rzeczy w jej zmysłowym doznaniu (tutaj w smaku jabłka). Manfred Riedel rozumie ową formułę jako „rezygnację poety z roli bycia wieszczem ludzkości, z posiadania wiedzy o byciu, która dawałaby jednocześnie miarę, ‘ideę’ doskonałości tego bytu”<sup>38</sup>. Rezygnacja z wszelkich idealizacji bytu, a tym samym z jego pojęciowych krystalizacji, sprawia, iż Rilke w całej swej twórczości, nawet przypadkowo, nie używa słowa „idea”. Dlatego też życie poety urzeczywistnione

<sup>32</sup> Ich przyjaźń datuje się od roku 1907 i trwa aż do śmierci Rilkego 29 grudnia 1926.

<sup>33</sup> Gerhart Mayer: *Rilke und Kassner. Eine geistige Begegnung*. Bonn 1960.

<sup>34</sup> Mieczysław Jastrun: *Rainer Maria Rilke Poezje. Postłowie*. Kraków 1987, s. 415.

<sup>35</sup> Rilke/Taxis: *Briefwechsel*; 16.01.1912. Zürich 1951, s. 96.

<sup>36</sup> Rainer Maria Rilke: *Sonety do Orfeusza*, s. 256.

<sup>37</sup> Cytat według: José Ortega y Gasset: *Ewolucja teorii dedukcyjnej*. Gdańsk 2004, s. 51.

<sup>38</sup> Manfred Riedel: *Pathos des Hörens*. W: *Die Welt ist in die Hände der Menschen gefallen. Rilke und das moderne Selbstverständnis*; *Blätter der Rilke-Gesellschaft Frankfurt am Main* 2002. Bd. 24, s. 33–51. Tutaj: 48.

przez Rilkego, nie jest przykładem – jak chciał tego Goethe – doskonalszej formy człowieczeństwa. Poeta, jak czytamy w *Sonetach*, sławi jedność życia i śmierci w orfickiej pieśni, która wydobywa się w chwili „najwspanialej wezbranego nadmiaru bytu”<sup>39</sup> (*die herrlichen Überflüsse unseres Daseins*). Poezja to dla Rilkego ewokacja „czystej sprzeczności”<sup>40</sup> (*des reinen Widerspruchs*), która nawet „bolesne doświadczenie”<sup>41</sup> (*die leidendste Erfahrung*) przeistacza nie w radość lub w smutek, lecz we „wzlot figury”<sup>42</sup> (*der Schwung der Figur*), z której wydobywa się, przedstawiany przez poetę w wyobrażeniach przestrzennych, nieoczekiwany nadmiar bytu. W *Sonetach do Orfeusza* czytamy: „Oddechu, mowo niewidzialnego poematu!/ Wciąż wokół bytu swego nieuchwytnie/ wymieniana przestrzeni świata./Przeciwwago, gdzie spełniam się w rytmie”<sup>43</sup>. Dziesiąty sonet zamykają słowa: „I muzyka wiecznie nowa z rozdygotanych kamieni/ buduje w jałowej pustce swój ubóstwiony dom”<sup>44</sup>. Strofy zaś kończące cały cykl *Sonetów* zaczynają się od słów: „Przyjacielu wielu dali, milczący,/ odczuj, jak twój oddech zwiększa przestrzeń./ Pod stopami posępnych dzwonnicy/daj się dzwonić. To co trawi cię jeszcze,/ siłą swą przewyższa żywienie”<sup>45</sup>. Ostatni cytat pokazuje charakterystyczny dla *Sonetów* mechanizm przemiany. Poeta zachęca czytelnika do swoistego wcielenia się w rzecz, do uczestniczenia w jej bycie: ‘Pod stopami posępnych dzwonnicy/daj się dzwonić.’ Podobne wezwanie pojawia się w dwudziestym dziewiątym sonecie: „Czym jest twe bolesne doświadczenie? Jeśli napój gorzki, w wino się zamień”<sup>46</sup>.

Charakterystyczny dla *Sonetów* jest ich afirmacyjny, sławiący ton, w którym manifestuje się (na przykład w porównaniu z *Elegiami*) nowy sposób obcowania z rzeczami i nowa forma przemiany. W *Elegiach* przemiana jest przeistoczeniem świata widzialnego w niewidzialną materię języka poetyckiego. Spojrzenie poety zwrócone jest jeszcze w dużej mierze ku wnętrzu świata, ku niewidzialnemu i nieskończonemu istnieniu rzeczy. Możliwość afirmacji świata zewnętrznego, z całą jego surowością, skończonością i amorficznością, nie jest jeszcze uformowana w poetyckich przedstawieniach, lecz pozostaje przecuciem, wezwaniem lub postulatem. Nowe przeznaczenie rzeczy objawia się i realizuje dopiero w *Sonetach*, gdzie nie jest ono jedynie przeistoczeniem

<sup>39</sup> Rainer Maria Rilke: *Sonety do Orfeusza*, s. 293.

<sup>40</sup> „Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, Niemandes Schlaf zu sein unter soviel Lidern”. Rainer Maria Rilke: *Gedichte 1906–1926*. Stuttgart 1995, s. 971.

<sup>41</sup> Rainer Maria Rilke: *Sonety do Orfeusza*, s. 301.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 282.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 273.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 280.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 301.

<sup>46</sup> Ibidem.

w niewidzialną substancję języka poetyckiego, lecz procesem przenikania się świata wewnętrznego i zewnętrznego, radości i smutku, cienia i światła, życia i śmierci. Właśnie sławienie owej, już dla języka nieosiągalnej, jedności życia i śmierci, jest sensem pieśni orfickiej, której ton przenika *Sonety* Rilkego.

W tym miejscu szczególnego znaczenia nabiera refleksja poety o śmierci jako dojrzałym owocu życia. Poznajemy tę refleksję na podstawie trzech źródeł – listu poety do polskiego tłumacza Witolda Hulewicza z 13. listopada 1920 roku, powieści *Pamiętniki Malte Lauridsa Brigge* i *Księgi Godzin*. W liście do Hulewicza poeta pisze: „Śmierć jest odwróconą, przez nas nieoświetloną stroną życia”<sup>47</sup>. W *Maltem* zaś protagonista mówi o ludziach nie posiadających własnej śmierci:

Ten wytworny hotel jest bardzo stary. W niektórych łóżkach umierano tutaj już za czasów króla Chlodwika. Teraz umiera się w 559 łóżkach. Oczywiście seryjnie. Przy tak wielkiej produkcji pojedyncza śmierć nie jest już wykonana tak dobrze, ale też i nie oto chodzi. Chodzi o ilość. Któż dzisiaj dałby cokolwiek za dobrze wykończona śmierć? Nikt. Nawet bogaci, których byłoby przecież na to stać, by umrzeć dokładnie i powoli, zaczynają być niedbali i obojętni. Pragnienie, by mieć swoją własną śmierć, staje się coraz bardziej rzadkie. Jeszcze chwila, a będzie ono tak samo rzadkie jak własne życie. Boże, tutaj jest wszystko. Przychodzi się, znajduje jakieś życie, już gotowe, wystarczy je tylko ubrać<sup>48</sup>.

W *Księdze Godzin* motyw własnej śmierci pojawia się raz jeszcze:

O Panie, daj każdemu swoją własną śmierć,  
umieranie, co przychodzi z życia,  
gdzie ktoś miłość swą miał, cel swój i zwątpienie.

Bo my jesteśmy tylko naczynie i liść.  
Wielka śmierć, którą każdy w sobie nosi,  
to owoc, wokół niego wszystko się obraca<sup>49</sup>.

Poeta mówi zatem o śmierci dojrzewającej, która odsłania przed człowiekiem jego indywidualny los. Słowa wypowiedziane przez protagonistę *Maltego* wskazują również z inny rodzaj śmierci – śmierć anonimową i oddzieloną od życia, która jawi się jako skutek „zgubnego odwrócenia”<sup>50</sup> od jej przemieniającej mocy. To znamienne, że na określenie owego stanu wyobcowania wobec śmierci poeta nie używa pojęć: zagubienie, zniewolenie, niezdecydowanie, które w dużej mierze są domeną dziania się w czasie dramatu. Posługuje się

<sup>47</sup> Rilke/Hulewicz: *Briefwechsel*, 13.11.1920. Briefe 1966, s. 896.

<sup>48</sup> Rainer Maria Rilke: *Pamiętniki Malte Lauridsa Brigge*, s. 36.

<sup>49</sup> Rainer Maria Rilke: *Księga Godzin*, s. 31.

<sup>50</sup> Rainer Maria Rilke: *Elegie duinejskie*, s. 225.

raczej wyobrażeniami przynależącymi do świata przestrzeni: „zasłonięcie świata”<sup>51</sup> (*Verstellung der Sicht*), „...tu jest wszystko oddaleniem”<sup>52</sup> (*...hier ist alles Abstand*) „przymienie istnienia”<sup>53</sup> (*Verdunkelung der Schöpfung*), „A my: widzowie, zawsze, wszędzie...”<sup>54</sup> (*Und wir: Zuschauer, immer, überall...*). Owa przestrzenność poetyckiego obrazowania utrzymuje się również wtedy, gdy Rilke próbuje zobaczyć drugą, ciemną stronę bytu. Dlatego język *Elegii* i *Sonetów* jest pełen przywołań wiatru, oddechu, powietrza i lotu. Tam, w „rozkołysanych próżniach”<sup>55</sup>, w „oddychalnych przestrzeniach”<sup>56</sup> i „rozszerzonym powietrzu”<sup>57</sup> nie chodzi o pojęciową i racjonalną dokładność, o dialektyczne rozdzielenie świata żywych i umarłych, lecz o dokładność kogoś, kogo odczuwanie jest silnie zakorzenione w bycie. W pierwszej elegii jest nim jeszcze anioł, którego pozorna nieuwaga i niewiedza pozostaje tylko inną dokładnością – dokładnością samego istnienia:

Aby być umarłym to trud  
I doganianie straty, aby odczuć powoli  
cząstkę wieczności. – Lecz żyjący wciąż popełniają  
wszyscy ten sam błąd, że odróżniają zbyt mocno.  
Anioły – jak niesie wieść – często nie wiedzą, czy idą  
Między żywymi, czy umarłymi<sup>58</sup>.

Miejsce anioła niezdolnego do przemiany zajmuje w *Sonetach* człowiek afirmujący skończoność i przemijalność bytu i poddający się nieustannej metamorfozie.

Na początku pracy wskazaliśmy na dwa podstawowe wyróżniki pierwotnej, mityczno-archaicznej formy ofiary – jedność życia i śmierci oraz metamorfozę. W mowie poety o ‘własnej śmierci’ uwidacznia się pierwszy z tych elementów – jedność życia i śmierci, która zawiera się również we wcześniej przytoczonej formule Rilkego określającej śmierć jako ‘odwróconą i nieoświetloną stronę życia’. Słowa te nie wyrażają woli kształtowania granic między życiem a śmiercią, lecz oznaczają ich jedność, widzianą przez poetę jako grę „czystych sił”<sup>59</sup>. Trafna wydaje się zatem diagnoza Rudolfa Kassnera, iż poeta nie

<sup>51</sup> Ibidem, s. 225.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 227.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 225.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 226.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 185.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 189.

<sup>59</sup> Przymiotnik „czysty” (*rein*), często używany przez poetę, jest określeniem sposobu widzenia rzeczy. Czyste to w rozumieniu Rilkego wolne od sprzeczności, niepodzielne i zdolne do przemiany.

łączy przemiany, przenikania się życia i śmierci z pojęciem miary: „Rilke wollte nicht, dass wir das Maß erst aus dem Opfer (...) gewöhnen”<sup>60</sup>. Wizja jedności życia i śmierci, zdaniem Kassnera, nie wyrażała się w dążeniu poety do osiągnięcia miary, lecz w pragnieniu zobaczenia „drugiej strony natury”<sup>61</sup>. Przeżycie przejścia na drugą stronę natury pozwoliło mu na chwilę poczuć nieobecność owego nieustannego „bycia wobec czegoś”<sup>62</sup> (*das Gegenübersein*), które tak doskwiera poecie w ósmej elegii duinejskiej. Przestrzenią jednoczesnej afirmacja życia i śmierci, przenikania się ciemnej i jasnej strony natury, była dla poety muzyka, a w szczególności pieśń orficka. Określenie muzyki jako przestrzeni nie jest tutaj przypadkowe, albowiem również i muzykę poeta przywoływał w metaforach przestrzennych. W wierszu *An die Musik* Rilke nazywa muzykę „...Ty nasz przerastający przestworze serca”<sup>63</sup>.

Mówiliśmy wcześniej o przemianie jako o symptomie swoiście pojętej ofiary, której domeną są przestrzenne metafory. Na „górach serca”<sup>64</sup> (*...auf den Bergen des Herzens*), w „wewnętrznej przestrzeni świata”<sup>65</sup> (*Weltinnenraum*) ofiarowanie jest tylko widzeniem figur równoważenia się, jak i również wzajemnego przenikania przeciwnych sobie, czystych elementów życia i śmierci. Akcent spoczywa tutaj na przymiotniku „czysty”. W liście do długoletniej przyjaciółki Magdy von Hattingberg poeta nazywa ofiarę najczystsza możliwością: „Ofiara jest w świecie. Czym jest ofiara? Myślę, że jest ona niczym innym, jak bezgranicznym i nigdzie nie dającym się ograniczyć postanowieniem człowieka, by żyć swoją najczystsza wewnętrzną możliwością”<sup>66</sup>. Znamienne w tym kontekście jest zaniepokojenie poety aforyzmem Kassnera odnoszącym się do ofiary: „Wer von der Innigkeit zur Größe will, der muß sich opfern”<sup>67</sup>. Będąc jeszcze pod wrażeniem tych słów pisał do Magdy von Hattingberg: „To zdanie jest napisane dla mnie, i jednocześnie przeciwko mnie”<sup>68</sup>. A przy innej okazji dodaje:

<sup>60</sup> Rilke używa tego sformułowania w tekście *Erlebnis I* z przełomu stycznia i lutego 1913 roku. Opowiada w nim o doświadczeniu w Duino, które wzbudziło w nim uczucie, „jakby przeniósł się na drugą stronę natury.” Cytowane według: Rudolf Kassner: *Narciss. Rainer Maria Rilke; Sämtliche Werke*, wyd. Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp. Pfullingen 1978, tom. 4, s. 283.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 346.

<sup>62</sup> Ibidem, s. 341.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 336.

<sup>64</sup> Rilke/ Magda von Hattingberg: *Briefwechsel*. 17.02.1914. Frankfurt am Main 2000, s. 118.

<sup>65</sup> „Droga od wrażliwości do wielkości prowadzi przez ofiarę.” Rudolf Kassner: *Aus den Sätzen des Yoghi (I)*; Pfullingen 1982, tom 6, s.157.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Ibidem.

<sup>68</sup> Bogatą dokumentację bibliograficzną dotyczącą interpretacji *Księgi Godzin* przedstawił Sascha Löwenstein: «*Gebete können nicht zur Diskussion gestellt werden*». Abriß einer Forschungsgeschichte zum *Stunden-Buch* anlässlich der Erstveröffentlichung vor 100 Jahren.

[...] chciałem Ci wyznać, że długo jeszcze nie zwróciłem uwagi na to słowo (ofiara), gdybym nie przeczytał go u kogoś, kto ukazał mi jego niesłychane znaczenie, i pomyśl tylko, właśnie mi. Inaczej jego chrześcijańskie, rozwodnione użycie wzbudziłoby moją podejrzliwość – a co ono mogło właściwie oznaczać w swoim ognistym antycznym sensie, nikt go przecież nam jeszcze nie wyjawiał. A teraz uobecniło się, jakby wyrosło z ziemi, i było ważne. – Było to w złym czasie, – zmęczony otworzyłem Przegląd (Rundschau) i wśród aforyzmów Rudolfa Kassnera przeczytałem ten: *Droga od wrażliwości do wielkości wiedzie przez ofiarę*. Przeszyło mnie na wskroś. Jak sztylet, co był przeciwko komuś naostrzony, a który cały rok sprawca nosi pod płaszczem, zawsze w czyhającej ręce: jak sztylet, co w końcu nagle wyskakuje i trafia prosto w pierś: tak uderzył we mnie. O to właśnie chodziło, miałem wrażliwość, miałem ją w wielkim stopniu, – ale nie miałem nic poza nią; aby moje dzieło *było*, potrzebowałem czegoś innego: *wielkości*; tak nazywał się nagle most – : gdzie jest moja ofiara?<sup>69</sup>

W słowach poety pobrzmiwa ton niechęci, dominuje postawa odrzucenia chrześcijańskiego pojmowania ofiary. Znamienna jest jednak intensywność i nagły ton refleksji, w którym wyraża się przecucie coraz większego znaczenia ofiary jako możliwości osiągnięcia doskonalszej formy dzieła poetyckiego. Ofiara była zatem dla Rilkego głównie domeną formy jako waloru materii poetyckiej, nie zaś sferą *sacrum* z jej niezmiennymi świętymi symbolami, gdzie forma nie jest jakością podstawową.

W literaturze poświęconej Rilkemu obszar chrześcijańskiego *sacrum* traktowany jest raczej marginalnie<sup>70</sup>. Prace zaś przedstawiające jego poezję jako formę mistyki chrześcijańskiej są stosunkowo nieliczne<sup>71</sup>. Dotychczasowe próby ukazania pokrewieństw łączących twórczość poety z mistyką Mistrza Eckharta są bardzo wstrzemięźliwe w określaniu jej mistycznego charakteru<sup>72</sup>. Nawet tak znany i konsekwentnie katolicko- chrześcijański egzegeta *Elegii duinejskich* jak Romano Guardini nie wiąże bezpośrednio poezji

---

W: *Blätter der Rilke-Gesellschaft*; »Auf geborgtem Boden« *Rilke und die französische Sprache*; Frankfurt am Main/Leipzig 2005, s. 235–256. Mimo licznych prac traktujących *Księgę Godzin* jako dzieło inspirowane duchem chrześcijańskim, najbardziej produktywnie dokonania na tym polu zawdzięczamy interpretatorom, którzy w swoich badaniach przenoszą punkt ciężkości z elementu *sacrum* na „proces twórczy” dokonujący się w dziełach poetyckich Rilkego. Pierwszym naukowcem, który poświęcił obszerne badania materii poetyckiej w dziełach Rilkego, był angielski germanista Eudo Mason: *Lebenshaltung und Symbolik bei Rainer Maria Rilke*. Weimar 1939.

<sup>69</sup> Wystarczy wymienić tutaj starszą pracę Hansa Egona Holthusena: *Der späte Rilke*. Zürich 1949, s. 60. Lub najnowszą obszerną biografię o Rilke Ralphi Freedmana: *Rainer Maria Rilke. Der Meister 1906–1926*. Przeł. Curdin Ebner. Frankfurt am Main 2002, t. 2, s. 394.

<sup>70</sup> Relacja Rilkego do średniowiecznej mistyki była przedmiotem badań już w latach dwudziestych i trzydziestych XX. wieku. Streszczenie tej literatury znajdujemy w pracy: Walter Ritzer: *Rainer Maria Rilke. Bibliographie*. Wien 1951, s. 288–289. Na szczególną uwagę zasługuje praca Otto Friedrich Bollnow: *Rilke*. Stuttgart 1956.

<sup>71</sup> Romano Guardini: *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Duineser Elegien*. München 1953, s. 347.

<sup>72</sup> Rilke/Taxis: *Briefwechsel*; 17.12.1912. Zürich 1951, s. 47.

Rilkego z chrześcijaństwem, lecz odnosi ją raczej do dość nieostro zarysowanej formuły egzystencji religijnej<sup>73</sup>.

Chrześcijaństwo w sensie ścisłym i dogmatycznym nie stanowi dla twórczości poety – choć postacie i motywy biblijne były wielokrotnie materiałem dla jego poezji – najbliższego horyzontu odniesienia. Można powiedzieć, iż historyczność i bezwarunkowość chrześcijańskiego przesłania mogłyby ograniczyć lub wręcz zniweczyć możliwość zaistnienia poezji Rilkego, jej charakterystycznej muzykalności i przestrzenności. W liście z Hiszpanii poeta pisze do Marii von Thurn und Taxis o swoim „niemal złośliwym antychrześcijaństwie”<sup>74</sup> (*beinahe rabiate Antichristlichkeit*). W drodze powrotnej z Kordoby Rilke czyta Koran przemawiający do niego głosem, w którego wnętrzu, jak mówi poeta, ze wszystkich sił jest on sam. Najbliższy wydał mu się wtedy nie Chrystus, lecz Mahomet, którego postać porównuje do rzeki złońskiej swoje koryto przez prastare górskie masywy. Poeta zdaje się odczuwać świat „poprzez Mahometa.” Islam jednak nie stanowił dla niego – jak trafnie pisze Karl Josef Kuschel<sup>75</sup> –, zespołu idei religijno-społecznych, lecz był rodzajem poetyckiej wizji, która przeistacza również postacie Starego i Nowego Testamentu w istoty zamieszkujące (wspólnie z innymi istotami wypełnionymi „silnym bytem” jak anioł, zwierzę, dziecko, kwiat) „przestrzenie istności”<sup>76</sup> (*Räume aus Wesen*).

Charakterystycznym elementem języka Rilkego nie jest demaskująca swada i – typowa dla języka Nietzschego – namiętna krytyka chrześcijaństwa, lecz obawa przed zatraceniem pierwotnego (*ursprünglich*) widzenia i odczuwania rzeczy. Chrześcijaństwo, jak mówi poeta, sprzeniewierzyło się teraźniejszej obecności rzeczy, które żyją już tylko w cieniu naszych pragnień i wyobrażeń o przyszłym świecie. Rzeczy zaś postrzegał jako wielkie, bo były „wypełnione w nas niewidzialnie przemienioną ziemią”<sup>77</sup>, a Bóg był jedynie tym, kto potrafił być przeciwważą dla dojrzałej rzeczy:

Pokorny teraz bądź jak rzecz,  
Do rzeczywiście dojrzały –  
Aby czuł Ten, o którym rzecze wieść,  
żeś w dłoniach jego cały<sup>78</sup>.

<sup>73</sup> Karl Josef Kuschel: «*Gott von Mohammed her fühlen*»; «*Die Welt ist in die Hände der Menschen gefallen*». *Rilke und das moderne Selbstverständnis*. Blätter der Rilke-Gesellschaft, wyd. Rudi Schweikert. Frankfurt am Main 2002, s. 67–94. Tutaj: 89.

<sup>74</sup> Rainer Maria Rilke: *Elegie duinejskie*, s. 190.

<sup>75</sup> Ibidem, s. 233.

<sup>76</sup> Rainer Maria Rilke: *Księga Godzin*, s. 19.

<sup>77</sup> Wpływ kultury starożytnego Egiptu na twórczość Rilkego dokumentuje książka Alfreda Grimma: *Rilke und Ägypten*. München 1997.

<sup>78</sup> Rainer Maria Rilke: *Elegie duinejskie*, s. 227.

W tym miejscu odsłania się przed czytelnikiem horyzont odniesień poezji Rilkego do starożytnej kultury Etrusków lub Egipcjan<sup>79</sup>, w której szczególne zainteresowanie poety wzbudził fenomen nierozzerwalności życia i śmierci. W ósmej elegii znajdujemy porównanie duszy Etruska do lotu ptaka.

...Spójrz, niepewna pewność ptaka,  
co niemal zna podwójność swej genezy,  
jakby był duszą Etruska, zmarłego,  
którego proch przyjęła głąb grobowca,  
ale z postacią leżącą na wieku<sup>80</sup>.

Słowa te są aluzją do obchodzonego przez Etrusków obrządku malowania na płycie grobowca postaci zmarłego. Zamieszkująca wewnętrzną, zamkniętą przestrzeń grobowca dusza wystawiona jest jednocześnie na nieskończoną i pełną zagrożeń zewnętrzną przestrzeń świata. Ciemna, wewnętrzna część grobowca to dla poety powrót do początku, do łona ziemi. Zaś nieskończona otwartość zewnętrznego świata to rozproszenie, niepewność i osamotnienie. Poeta porównuje dwoistość tego stanu do ‘niepewnej pewności’ ptaka, którego pierwotne przywiązanie do matki i gniazda jest zagrożone przez otwartość przestrzeni lotu. Również tutaj poeta – chcąc widzieć jednocześnie zewnętrzną i wewnętrzną przestrzeń świata, ciemną i jasną stronę natury – myśli metaforami przestrzennymi. Owa jednoczesność widzenia przeciwności jest warunkiem „zwrotu”<sup>81</sup> (*der wendende Punkt*) – chwili przemiany i dokonania się niemożliwej ofiary, znoszącej język poetycki poprzez jeszcze nieistniejącą, czystą figurę: „O dieses ist das Tier, das es nicht giebt”<sup>82</sup>. Jest ona próbą uchwycenia w ziemskim bycie twórczego, wewnętrznego drgnienia, które jest ruchem bez obrazu.

## Bibliografia

### 1. Dzieła Rilkego

Rainer Maria Rilke: *Poezje*. Tłum. Mieczysław Jastrun. Kraków 1987.

Rainer Maria Rilke: *Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*. Tłum. Witold Hulewicz. Warszawa 1993.

### 2. Listy Rilkego

Rainer Maria Rilke, *Briefe 1914–1926*. Wiesbaden 1950.

Rainer Maria Rilke: *Briefe aus Muzot 1921–1926*, wyd. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1935.

Rainer Maria Rilke/ Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*; 16.01.1912. Zürich 1951.

Rainer Maria Rilke/ Witold Hulewicz: *Briefwechsel*, 13.11.1920. Briefe 1966.

<sup>79</sup> Rainer Maria Rilke: *Sonety do Orfeusza*, s. 282.

<sup>80</sup> „O, to jest zwierzę, co nigdzie nie żyje”. Ibidem, s. 275.



Rainer Maria Rilke/ Magda von Hattingberg: *Briefwechsel*. 17.02.1914. Frankfurt am Main 2000.  
*Rainer Maria Rilke und Rudolf Kassner. Freunde im Gespräch: Briefe und Dokumente*, wyd. Klaus E. Bohnenkamp. Frankfurt am Main /Leipzig 1997.

### 3. Literatura przedmiotu

- Bassermann, Dieter: *Der späte Rilke*. Essen und Freiburg i. Br. 1948.  
 Bollnow, Friedrich, Otto: *Rilke*. Stuttgart 1956.  
 Brückner, Aleksander: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1957.  
 Burkert, Walter: *Anthropologie des religiösen Opfers. Die Sakralisierung der Gewalt*. München 1983.  
 Eckhart, Meister: *Deutsche Predigten und Traktate*. Zürich 1979.  
 Frazer, George, James: *Złota gałąź*. Przeł. Henryk Rzechowski. Warszawa 1969.  
 Freedman, Ralph: *Rainer Maria Rilke. Der Meister 1906–1926*. Przeł. Curdin Ebnetter. Frankfurt am Main 2002.  
 Gasset, José y Ortega: *Ewolucja teorii dedukcyjnej*. Tłum. Ewa Burska. Gdańsk 2004.  
 Grimm, Alfred: *Rilke und Ägypten*. München 1997.  
 Guardini, Romano: *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Duineser Elegien*. München 1953.  
 Holthusen, Egon, Hans: *Der späte Rilke*. Zürich 1949.  
 Jastrun, Mieczysław: *Rainer Maria Rilke. Poezje. Postowie*. Kraków 1987.  
 Kassner, Rudolf: *Narciss. Rainer Maria Rilke*; Bd. 6. Sämtliche Werke in 10 Bänden, wyd. Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp. Pfullingen 1978.  
 Kassner, Rudolf: *Aus den Sätzen des Yoghi (I)*, t. 6.  
 Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin 1963.  
 Kuschel, Josef, Karl : «Gott von Mohammed her fühlen»; «Die Welt ist in die Hände der Menschen gefallen». *Rilke und das moderne Selbstverständnis*. Blätter der Rilke-Gesellschaft, wyd. Rudi Schweikert. Frankfurt am Main 2002, s. 67–94.  
 Löwenstein, Sascha: »Gebete können nicht zur Diskussion gestellt werden«. Abriß einer Forschungsgeschichte zum *Stunden-Buch* anlässlich der Erstveröffentlichung vor 100 Jahren. W: *Blätter der Rilke-Gesellschaft*; »Auf geborgtem Boden« *Rilke und die französische Sprache*. Frankfurt am Main/Leipzig 2005, s. 235–256.  
 Mason, Eudo: *Lebenshaltung und Symbolik bei Rainer Maria Rilke*. Weimar 1939.  
 Mayer, Gerhart: *Rilke und Kassner. Eine geistige Begegnung*. Bonn 1960.  
 Riedel, Manfred: Pathos des Hörens. W: *Die Welt ist in die Hände der Menschen gefallen. Rilke und das moderne Selbstverständnis*; Blätter der Rilke-Gesellschaft Frankfurt am Main 2002. Bd. 24, s. 33–51.  
 Ritzer, Walter: *Rainer Maria Rilke. Bibliographie*. Wien 1951.  
 Swetoniusz, Trankwillus, Gajus: *Żywoty Cezarów*. Przeł. Janina Niemirska-Pliszczyńska. Wrocław 2004.  
 Szondi, Peter: *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Studienausgabe der Vorlesungen Bd. 4. Frankfurt am Main 1975.

## Zur Vorstellung des „Opfers“ in den Briefen und den literarischen Werken von Rainer Maria Rilke

### Zusammenfassung

Die hier vorgebrachten Analysen gehen der Frage nach, wie die „Opfer-Vorstellungen“ in den Briefen und in der literarischen Produktion Rainer Maria Rilkes geformt werden und welche Stelle sie im Schaffen des Dichters einnehmen. Es geht dabei

---

vor allem um die Aufdeckung mythisch-archaischer Spuren von Opferhandlungen in Rilkes dichterischer Einbildungskraft, in denen sich zwei Elemente für den Vollzug des Opfers als konstitutiv erwiesen haben – die Verwandlung und die Einheit von Leben und Tod. Die in der Arbeit aufgestellte Grundthese ist, dass Rilke seine Opfer-Bilder dem dynamischen Zeitmoment enthebt und sie vorwiegend in raumhaften Verwandlungsmetaphern zur Darstellung bringt (z.B. als Ausdruck der Allverbundenheit der Wesen im Raum des orphischen Gesangs). Im Sinne dieser raumhaften Darstellungsform begreift Rilke das Opfer nicht als eine zu vollziehende Handlung, sondern als „reine Möglichkeit“, in der jegliche Gegensätze im „schönen Augenblick“ aufgehoben sind. Dadurch wird ersichtlich, so das Fazit der Überlegungen, dass Rilkes Opferbegriff weitgehend der mythischen, durch die Einheit von Bild und Sein bestimmten Empfindungswelt angehört und sich aus der Opposition zu dem christlichen Opfergedanken, der das Bild und das Sein scheidet, herausbildet.