

OSWAJANIE ŚMIERCI. O WYOBRAŹNI POETYCKIEJ RAINERA MARII RILKEGO

Daj, Panie, każdemu jego własną śmierć,
z tamtego życia płynące umieranie,
w którym jest jego miłość, głód i sens.

*Rainer M. Rilke*¹

poeta naśladowuje sen kamieni
z głową w ramionach
jest jak kawałek rzeźby
oddychającej rzadko i boleśnie

*Zbigniew Herbert*²

1. Kto Śmierć? Gdzie Śmierć?

Spotkanie z tajemnicą śmierci w twórczości Reinerja Marii Rilkego następuje na wielu płaszczyznach znaczeniowych, symbolicznych. Pojawia się najczęściej jako próba zdarcia zasłony stanowiącej istotę tajemnicy umierania, jest poetycką próbą przekroczenia granic dzielących świat żywych i zmarłych, świat euforii, nadziei od sfery bezruchu i beznadziei. Istnieje wyraźne napięcie między stworzoną w wyobraźni (może w filozofii?) poety wizją świata materialnego, między jego poetyckim opisem a tym, co nazwalibyśmy na potrzebę niniejszych rozważań kreacją Śmierci jako ewokacji zaświatów, specyficznego błysku Eschatonu.

Kim jest śmierć w wizjach lirycznych Rilkego? To pytanie zobowiązuje polskiego czytelnika do pewnej refleksji językowej i kulturowej. Istnieje bardzo silny potencjał związany z ekspresją słowa „der Tod” w języku Rilkego, czego w języku polskim nie odnajdziemy, gdyż Śmierć u Słowian nieodmiennie pozostaje „rodu” żeńskiego. Różnice ekspresywne oraz konotacje symboliczne są znaczne. Gdyby odwołać się do niezwykle bogatej ikonografii, a także do innych źródeł kultury,

¹ R. M. Rilke, *** (*Daj Panie...*), w: *Wiersze*, wybrał i przetł. B. Antochewicz, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1976, (*Księga godzin*) s. 75.

² Z. Herbert, *Przypowieść*, w: *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997, s. 30. W szkicu niniejszym przywołujemy dość intensywnie poezję polskiego poety z dwóch powodów: jest ona wyrazem podobnej dojrzałości intelektualnej oraz duchowej, z jaką spotykamy się w liryce Rilkego, a także z powodu nieukrywanych przez Herberta związków jego twórczości z literaturą niemiecką. (Przypomnijmy, iż był on laureatem nagrody Herdera, przyznanej przez hamburską fundację Toepfera w roku 1973. Odebrał ją poeta na Uniwersytecie Wiedeńskim. Na temat wpływów twórczości Rilkego na literaturę polską zob. książkę: *Do Polski przyjadę. Reiner Maria Rilke w oczach krytyki polskiej*, wybór i oprac. M. Zybura, Wrocław 1995.

znajdziemy najrozmaitsze przedstawienia śmierci, jej (jego) personifikacje, które w odmienny sposób będą oddziaływały na wyobraźnię odbiorcy. Dla słowiańskich odbiorców kultury będzie to przecież kobieta, szkielet uzbrojony w kosę, bądź to w czarnej, bądź w białej sukni. Gdybyśmy jednak mieli przypomnieć słynny film Ingmara Bergmana (*Sjunde inseglet*)³, ujrzymy w nim mężczyznę (o białej jednak, o ironio!, niewieściej nieco...) twarzy, który podążać będzie w czarnym płaszczu, w sukni, za rycerzem unikającym swego losu. Ów bohater („ten” Śmierć) okaże się doskonałym partnerem do gry w szachy oraz do „męskich rozmów” o życiu i konieczności odejścia. Nad bohaterami w pierwszej scenie zawiruje też czarny orzeł, wymowny symbol znany z Apokalipsy św. Jana. Bergman niejako kondensuje germańskie, skandynawskie wyobrażenia śmierci. Są to obrazy, sceny nieprzypadkowo zdominowane przez mężczyzn.

Inne atrybuty przypisuje się śmierci-mężczyźnie, inne zaś – co oczywiste – śmierci-kobiecie... Trudno o szczegółowe refleksje na ten temat w tym miejscu, łatwo jednak chyba poprowadzić dalszą, głębszą myśl o różnicach dzielących wyobrażenie Śmierci w kulturze germańskiej i słowiańskiej. Inaczej z założenia prowadzić będzie swoje rozważania poeta, którego wyobrażenia osnute są wokół męskiego wyobrażenia śmierci...

Rilke nie precyzuje kategorycznie jak ma wyglądać „jego” wyobrażenie śmierci, ta najbliższa mu personifikacja „der Tod”. Tworzy jednak znaczący ciąg znaków, które układają się w wyraźną konstrukcję o niezwykłych kształtach. Poetyckie obrazy kreowane przez poetę są także różne, od bardzo bezpośrednich (*Der Tod*) do szkiców zawołowanych jedynie w symbolicznych konotacjach (*Spätherbst in Venedig*).

Kim jest śmierć?, gdzie jest? – pisarz powie: „Tu” i nakreśli nawet jej barwy... We wspomnianym wierszu *Śmierć* czytelnikowi przedłożone zostało bardzo osobliwe, bezpośrednie obrazowanie:

Tu stoi śmierć, błękitnawy odwar
w filiżance bez podstawki.
Niezwykle miejsce dla filiżanki:
stoi na wierzchu dłoni. Całkiem dobrze
widać na polewanym smukłym kształcie
odkruszenie ucha. Zakurzona. I: „*Nadzieja*”
na jej przegubie w wyblakłym piśmie⁴.

Scena ma charakter objawienia: coś się objawia poecie, poeta objawia czytelnikowi. Bez ozdobników, surowo, beznamytnie i rzeczowo określa on miejsce i substancję objawionej mu postaci, rzeczy, sytuacji... Konkretne jest „tu”. Nie gdziekolwiek, ale właśnie tu, w miejscu, gdzie on, w najbliższym sąsiedztwie mówiącego, bezpośrednio, a nie prawdopodobnie, jakkolwiek. Jest to podobne do określania miejsca w sytuacji stworzenia: poeta ma moc przemieniania tego, co relatywne, w substancję

³ *Siódma pieczęć* z 1957 roku.

⁴ Wiersz ten, a także następne (o ile nie zaznaczę, że jest inaczej) podaję w tłumaczeniu M. Jastruna, Warszawa 1976, s. 344-345: „Da steht der Tod, ein bläulicher Absud / in einer Tasse ohne Untersatz. / Ein wunderlicher Platz für eine Tasse: / steht auf dem Rücken einer Hand. Ganz gut / erkennt man noch an dem glasierten Schwung / den Bruch des Henkels. Staubig. Und: „*Hoffnung*” / an ihrem Bug in aufgebrauchter Schrift”. Z tego też wydania pochodzą cytaty niemieckie.

realności. „Tu” – znaczy „realnie”, „bez wątpienia”. Istotą „tu” (owego „da”) jest także określenie się podmiotu lirycznego, który wie, że jest, a jego status nie zostaje zachwiany wątpliwościami egzystencjalnymi. To ważne w kontekście ogólnego sensu utworu.

„Tu stoi śmierć” – to specyficzny sposób przedstawienia, niemal relacja z bieżących wydarzeń, jakie dzieją się przed oczyma artysty. Opowiadanie człowieka, który doświadcza czegoś istotnego, a co pozostaje poza zasięgiem wiedzy innych. Czyż nie tak się opowiada o pomnikach, zabytkach, nie tak rozpoczynają swą mowę przewodnicy wycieczek? Mówią, aby przybliżyć coś, co jest im świetnie znane, a co niekoniecznie musi być turystom (wędrowcom) bliskie.

Ujawnia się też wiele informacji bardzo ważnych, wynikających z ewidentnej statyczności sytuacji lirycznej. Śmierć stoi, nie przychodzi, nie idzie, ale po prostu stoi. Zatrzymanie biegu okazuje się ważnym, celnym sposobem na przedstawianie fenomenu tej konkretnej chwili życia. Właściwie nawet nie życia, ale symbolicznej granicy życia i śmierci. Jest to linia, punkt, pozbawione czasu i przestrzeni doświadczenie granicy światów, a tam nie może być przesadnego ruchu, pewnie żadnego ruchu poza określeniem „nowego” statusu poza-egzystencjalnego „trwania”. Dlatego też śmierć stoi, ponieważ aktywność przypisywana zwykle konieczności działania, oddziaływania w przestrzeni, w czasie – jest jej całkowicie obca. To zaś wynika z niezmiennych „reguł” przemijania. Śmierć nie musi walczyć o swoje! Czyżby poeta konstruował filozofię przekonującą o suwerenności, niezależności, potędze śmierci? – może miał to być po prostu bardzo ekspresywny obraz. Scena przypominająca o tym, że śmierć jest wciąż obok, że nie nadchodzi z przyszłości, ale trwa blisko, najbliższej naszej istoty.

Postać, kształt Śmierci „relacjonowanej” przez autora, to jednak – jak się okazuje – nie postać, nie kształt, nie oczekiwana personifikacja... Poeta mówi, że to „błękitnawy odwar”, do tego jeszcze w filizance, na dodatek bez podstawki, z uchem odkruszonym, to śmierć wyblakła! Dlaczego? Tutaj również odważymy się „wysłuchać” pewnych skojarzeń językowych, które nasuwają się przy lekturze liryku.

„Ein bläulicher Absud” to nie coś konkretnego, ale materia o tajemniczym statusie, o wątpliwym pochodzeniu, podobna do mgły raczej, niż do siły niszczącej. Odwar, ale błękitnawy! Zapewne płyn wypełniający zużyta (od częstego używania?) filizankę mógłby mieć ów błękitnawy kolor, ale wtedy przypominałby nie jakikolwiek płyn, tylko absynt, znany w epoce Rilkego gatunek trunku, którym raczyli się i pisarze, i malarze... Śmiałość naszego skojarzenia opiera się nie tylko na podobieństwie barw owego odwaru, wyciągu – jak powiedzielibyśmy – z pospolitej byliny: piołunu (także nie bez znaczenia w tym kontekście!). Wyrażenie *Absud* oraz *Absinth* nieprzypadkowo chyba przenikają się dźwiękowo, nasuwając ewidentne skojarzenia z – zakazanym, gdyż trującym w nadmiarze! – alkoholem...

Taka gra słów, przenikanie znaczeń, wzmocnione osobliwą substancją opisywanego przedmiotu (podmiotu?), jaką jest pośredniość, utrata wcześniejszego poczucia konkretności, stanowczości, powodują powstanie napięcia wewnątrzdzianowego. Błękitnawy (*bläulicher*) to przecież nie błękitny, nie niebieski, nie konkretny, ale pośredni, zawieszony między substancją barwy pewnej a jej brakiem, niedopowiedzeniem, znikaniem. To jest właśnie ów pozorny ruch, jaki można by ewentualnie poprowadzić od owej statyki obrazu (stoi śmierć) w kierunku przemiany kruchej materii, jej znikania, umierania. Błękitnawy to wreszcie możliwe nawiązanie do sfery duchowej, do

świata nieuchwytnego, podejrzanego o istnienie, ale nie na odpowiednią „miarę” materialnego.

Jaka śmierć? – bez podstawki! Widać ją (go) jak na dłoni („auf dem Rücken einer Hand”). Wizja przekształca się w opis chaosu: „bez podstawki”, „na wierzchu dłoni”, „odkruszenie ucha”, wreszcie pojawi się nawet pismo, ale i ono będzie „wyblakłe”, czyli niepraktyczne, niekomunikatywne, niesfunkcjonalne. Ten chaos to w wizji poety i opis śmierci, i zarazem próba jej rozpoznania. „Niezwyczajne” miejsce dla filiżanki jest bowiem zarówno opisem jej pozycji, jak też informacją, że akrobatyczne figury naczynia wymykają się spod władania ręki, że konstelację rąk i przedmiotów dzieli niebezpieczna dla obu niezależność. Stojąca na wierzchu dłoni filiżanka, to nie to samo, co ta pewnie trzymana w dłoni silnej, to raczej obraz kruchości igrającej z potencjalnym **upadkiem!** – a i ten motyw za moment się przecież pojawia...

2. „O Gwiazdo spadająca” – „O Upadku gwiazdy!”...

Doświadczenie przez poetę istnienia materii to jednocześnie świadomość uwikłania jej w siłę ciężenia, w konieczność poddania się oddziaływaniom tego, co niewidzialne, a mimo wszystko potężniejsze, niż najsolidniejsze konstrukcje. Owe niewidzialnej, tym mocniej przecież tajemniczej i ekspresywnej, *Schwerkraft*⁵ poświęca pisarz jeden z liryków o tym samym tytule (*Siła ciężenia*):

Środka, jak ty ze wszystkich rzeczy
wyciągasz siebie, nawet jeszcze z leżących
odzyskujesz siebie, Środka, Najsilniejszy.

Stojący: jak napój pragnienie
przeszywa go siła ciężenia.

Lecz ze śpiącego spada
jak z leżącej chmury
obfity deszcz ciężkości.

Korespondencja znaczeń powyższego utworu z wierszem *Śmierć* nie jest może na pierwszy rzut oka oczywista, a jednak wpisuje się on w bardzo istotny opis świata duchowego, przestrzeni wewnętrznej człowieka. Istotne jest tu nawiązanie do symboliki środka oraz owego ciężenia, ruchu zdefiniowanego jako spadanie. Poeta jakby prześwieślał istotę materii, zaglądał do wnętrza przedmiotu, studiuje jego siłę dynamiki, zawartą w ruchu, ale i w bez-ruchu. Odnajduje Rilke tożsamość materii; „ze wszystkich rzeczy wyciągasz siebie”, odnosi się do ontologii i walki o tożsamość. Istotę bytu w tej scenie wyciąga się, a nie na stałe posiada. Studium przedmiotu⁶

⁵ *Schwerkraft*, „Mitte, wie du aus allen / dich ziest, auch noch aus Flicgenden dich / wiedergewinnst, Mitte, du Stärkste. / Stehender: wie ein Trank den Durst / durchstürzt ihn die Schwerkraft. / Doch aus dem Schlafenden fällt, / wie aus legernder Wolke, / reichlicher Regen der Schwere”.

⁶ Fascynacja tym motywem, tematem, osobliwością przedmiotu, nie jest bynajmniej daleka Zbigniewowi Herbertowi, który nawet nadaje tytuł jednemu ze swoich tomów poetyckich *Studium przedmiotu*.

przekształca się jednak w studium ruchu, w analizę dynamiki tejże substancji, która jest zarazem właściwością „środka” i ruchu, lotu.

Bezpośredni zwrot „Środka (...) ty **nawet jeszcze z lejących odzyskujesz siebie**” jest pełen uznania dla siły owej esencji, która ma moc **odzyskiwania**, ocalania. Zagadkowe sformułowanie „nawet jeszcze z lejących” może być w tym kontekście kluczowym punktem wsparcia dla zrozumienia obrazu. Lejący to spadający, nie wznoszący się w przestworza, to poddani sile ciężenia, opadający w kierunku esencji materii, jej najczystszej substancji, jaką osiągają w momencie przekształcenia w pozasubstancjalność, w śmierć właśnie. Dlaczego lejący są odzierani z siebie, pozbawiani tożsamości, ontycznego statusu? Chyba właśnie dlatego, że pojęcia upadku, siły ciężenia trzeba rozpatrywać w kreowanej sytuacji tak od strony Newtonowskiej fizyki, jak też z perspektywy filozofii Simone Weil⁷, eksplorującej ową *Schwerkraft*. To siła – według Weil – nie tyle fizyczna, co właśnie wewnętrzna, przypisana naszej materialności, ułomności, grzechowi, konieczności umierania. Filozof jednak równoważy swoją wizję optymistyczną możliwością istnienia łaski, pochodzącej również z zewnątrz, od Boga, czego trudno na tym etapie lektury doszukać się u Rilkego.

Wspomniane wcześniej napięcie liryczne między statyką i dynamiką sytuacji, podmiotowej materii, jest w wierszu *Schwerkraft* bardzo wyraźne i podobne do innych poetyckich szkiców artysty. Podobieństwo sięga także innych szczegółów, jak chociażby kolejnych strof (2-4) *Śmierci* i sceny „środkowej” z *Siły ciężenia*:

Stojący: jak napój pragnienie
przeszywa go siła ciężenia.

„Stojący”, to – zapewne – poddany działaniu owej wielkiej siły, zatrzymany w wątlm pędzie życia. Stojący, więc zatrzymany w locie w ostatniej pozie, zamieniony w statykę, w fotograficzny kadr, w ułudę ocalenia. Jak w sonecie *Późna jesień w Wenecji*⁸:

Miasto **nieruchomieje** jak przynęta,
co wynurzone dni wywabia z wody.
Pałaców **kruche szkło nieomal pęka**
w twoim spojrzeniu. Odbiciem pogody

Zanim jednak skupimy się na tajemniczym „napoju pragnienia” („*ein Trank den Durst*”) z *Siły ciężenia* czy nad „tym napojem” („*der Trank*”) z wiersza *Śmierć*, niezbędne jest rozszyfrowanie pojawiającej się w wielu utworach Rilkego symboliki gwiazdy spadającej. Jest ona w tytule wiersza *Nachthimmel und Sternennfall*, wieńczy wizję poetycką *Śmierci*, a także pojawia się w *Ciszy* (*Die Stille*), w wierszu bez tytułu ...*Wann wird, wann wird, wann wird es genügen* oraz w wielu innych utworach.

⁷ S. Weil, *Pisma wybrane*, przeł. Cz. Miłosz, Kraków 1991, s. 107: „Trzeba zawsze oczekiwać, że rzeczy dokonają się według prawa ciężenia, chyba że interweniuje pierwiastek nadprzyrodzony”.

⁸ *Spätherbst in Venedig*, „Nun treibt die Stadt schon nicht mehr wie ein Köder, / der alle aufgetauchten Tage fängt. / Die gläsernen Paläste klingen spröder / an deinem Blick. Und aus den Garten hängt”.

W *Ciszy* organizuje poeta znaczący zapis, komunikuje się podwójnym ciągiem kropek oddzielających część opisowo-refleksyjną od aklamacyjnego fragmentu utworu. Jest to symboliczna cisza? milczenie? może owo znaczące trwanie w czasie, odstęp między spotkaniem ze Śmiercią a wypełnieniem się w niej doszczętnie? Mówi poeta:

Wtedy zacznę bełkotać. Bełkot, bełkot...

.....

.....

O gwiazdo spadająca,
 pewnego razu z mostu wypatrzona: –
 Nie zapomnieć o tobie. Stać!⁹

Jakich informacji można doszukiwać się w spadającej gwiazdzie? Cóż autor znalazł w upadku gwiazdy aż tak istotnego, że postawił w utworze właśnie taki akcent? Pozwólmy sobie na kolejne nawiązanie do słowiańskiej kultury, w której mieści się pewne wierzenie, do dzisiaj zresztą dość żywe. Trudno w jakikolwiek sposób rozstrzygać, czy mógł Rilke kiedykolwiek się z takim wierzeniem, zabobonem spotkać, ale wydaje się ów motyw dość istotny dla czytelnika polskiego, który na nocnym niebie może zauważyć, albo narodziny człowieka – zapala się gwiazda, albo też śmierć jednego z ludzi – gwiazda spada. Być może, że i w zachodniej kulturze zdarzały się takie opowieści, możliwe, iż obraz poetycki jest niezależny od ewentualnych wpływów kulturowych, tym bardziej ze wschodniej Europy zaczerpniętych. Prawdopodobny wydaje się natomiast inny związek owej ikonicznej sceny, mianowicie z gwiazdą bliźnią.

Spotykają się w tym punkcie interpretacji pozornie odległe wątki, nieprzyległe do siebie rekwizyty: błękitnawy odwar, który wcześniej nazwaliśmy chętnie absyntem, oraz spadająca gwiazda. Wszystko właśnie z powodu śmierci, tego nadrzędnego tematu, określonego przecież przez samego artystę w tytule zapisu. I nie chodzi nawet o całkiem oczywiste związku domniemanego trunku z nagłaśnianymi w czasach Rilkego skutkami jego nadużywania, bądź w ogóle używania, prowadzącego do śmierci pijącego. Wiele na ten temat prac w swoim czasie powstało, nie będzie więc mit absyntu-trucizny w tym miejscu żadną rewelacją. Połączenie go zaś z gwiazdą okazuje się niezwykle misternym zabiegiem poetyckim, zdradzającym kunsztowną przebiegłość artysty działającego na przecięciu kilku płaszczyzn semantycznych: kulturowej (obyczajowej), plastycznej, filozoficznej, wreszcie teologicznej.

⁹ „Dann lallen sie. Gellal, Gellal... / / / O Sternenfall, / von einer Brücke einmal eingesehen –: / Dich nicht vergessen. Stehen!“. Niemiecka melodia tego fragmentu ma charakter szczególnego akcentu, do którego Rilke nieczęsto się ucieka: chodzi o wyraźne nagromadzenie współbrzmiających, nieprzypadkowo zestawionych obok głosek: „ll-, nn-“, jak chociażby „Dann“, „lallen“, „Gellal“, „Sternenfall“, „einmal eingesehen“ itp... Taka eufonia jest zabiegiem celowym i spełnia rolę zasadniczą przy skupianiu uwagi odbiorcy właśnie na melodii, na dźwiękowej harmonii, ma za zadanie zaostrić zmysł czytelnika, po wcześniejszym podkreśleniu fenomenu języka, jakim może być **bełkot**, brak języka, komunikat nie-doczytany, nie przyjęty w pełni, niezrozumiały. Chodzi poecie zapewne o taki bełkot, jaki pojawił się po zburzeniu starotestamentowej wieży Babel. I być może ma na myśli autor podobne konsekwencje niemożności wyrażenia za pomocą języka wszystkich obrazów tkwiących w jego wyobraźni, jak niemożliwe było porozumienie się ludzi po **upadku** wieży...

Wiadomo, że błękitnawy destylat, wywar (der Absud), tak powszechnie spożywany na przełomie XIX i XX wieku przygotowywany był ze zwykłego piołunu, w Polsce nazywany z tego powodu po prostu piołunówką... Piołun zaś jest euroazjatycką byliną, zarastająca pola i łąki tak Europy, jak też Azji, zapewne też innych kontynentów. I może dlatego w swojej wizji św. Jan odwołuje się do tego szczególnego zioła, do jego przesadnej, nieznośnej goryczy jako symbolu zagłady doczesnego świata? Pisze on – przypadek? – o spadającej z nieba wielkiej gwiazdzie, płonącej jak pochodnia:

(...) a spadła na trzecią część rzek i na źródła wód.
A imię gwiazdy zowie się Piołun.
I trzecia część wód stała się piołunem,
i wielu ludzi pomarło od wód, bo stały się gorzkie¹⁰.

To nie przypadek, że symbolem zagłady, jednym z siedmiu zapieczętowanych, stał się właśnie piołun. Gorzki, w nadmiarze istotnie trujący! Wizja zatrucia wód przez spadającą, piołunowo-gorzką gwiazdę jest bardzo ekspresywna. Mało tego, korespondencja wizji apokaliptycznej z wierszem Rilkego nie kończy się na „absyncie”. Owa gwiazda, napiętnowana w jakiś przeciw sposób cechami piołunu (niekoniernie tego od błękitnego absyntu), jest „bohaterką” wiersza *Nachthimmel und Sternendfall*. Znajdziemy tam oczywiście nocne, wielkie niebo, pytania egzystencjalne, spadającą gwiazdę oraz wypowiedziane na tę okoliczność życzenie. Właściwie okazuje się to nie życzeniem, ale rozliczeniem, rachunkiem sumienia i wewnętrzna konfesją:

Was ist begonnen, und was ist verflossen?
Was ist verschuldet? Und was ist verzeihen?

Oto podsumowanie godne najważniejszej chwili, momentu z życia człowieka, w którym doświadcza on potrzeby wyznania, konfrontacji z Absolutem i oczyszczenia z przeszłości. Dlatego poeta pyta „co się zaczęło, a co odpłynęło”, a zaraz potem szuka swego rodzaju rozgrzeszenia, prowokując je pytaniami: „Co zawinione? A co wybaczone?”. Wszystko na widok spadającej gwiazdy, siły sprawczej tego granicznego stanu emocjonalnego oraz moralnej rewizji kondycji człowieka.

Symbolika apokaliptyczna, podkreślić, nie jest jednak w liryce Rilkego związana z postawą profetyczną, nie odwołuje się do totalnej klęski, zagłady ludzkości, pewnie w ogóle nie dotyczy zagłady jako takiej. Jest to apokalipsa prywatna, określająca jednostkę, jej stan duchowy, jest to wizyjność na pograniczu *quasi*-mistyki oraz poetyckiej projekcji, podporządkowanej zawsze wyjątkowej nadwrażliwości artysty. Podobne motywy odnajdziemy w twórczości chociażby takich polskich poetów współczesnych, jak Zbigniew Herbert czy Jan Twardowski, operujących bliską Rilkemu techniką obrazowania i symboliką¹¹.

¹⁰ Biblia Tysiąclecia, Ap 8, 10-11.

¹¹ Przypomnijmy w tym miejscu także słynną *Gwiazdę Piołun* Czesława Miłosza czy powieść o tym samym tytule Władysława Terleckiego z 1968 roku, która też doczekała się rychłej ekranizacji. Na temat Miłosza zob. interesujące prace E. Kiślak i M. Sikory w tym tomie.

Apokaliptyczność przedstawionej powyżej sceny domknąć należałoby fragmentem wiersza *Śmierć*, pochodzącym sprzed wymownego intermedium. Jest to przeźwiwne zdanie:

Wtedy zaczną bełkotać. Bełkot, bełkot...

Kto zacznie bełkotać? O jaki bełkot, aż dwukrotnie powtórzony (wraz z czasownikiem *lallen* – nawet trzy razy!), chodzi autorowi wiersza? Czy chodzi o ludzki wymiar egzystencji? o ludzką ułomną wersję naśladownictwa owych proroków (św. Jan), co krzyczeli „Biada, biada, biada mieszkańcom ziemi” (Ap 8, 13)? Owe „*Wehe, wehe, wehe*” przekształcone byłoby więc w ludzki *bełkot* na tyle, żeby jednak rozpoznać pierwotny kształt proroctwa. Człowiek pozbawiony języka, bełkoczący, staje się stworzeniem tragicznym, żalnym, a w kontekście liryki Rilkego także pozbawionym (pozbawianym) życia.

W *Śmierci ukochanej* poeta definiuje to tak:

O śmierci wiedział, co wszystkim wiadomo:
że nas zabiera i wtrąca w milczenie¹².

Akcent pada więc na brak, nieobecność („zabiera”) oraz na niemożliwość komunikowania się, wyrażania się („milczenie”). Taka wizja śmierci obejmuje zarówno poziom materialny, cielesny, jak też duchowy. Jest w tym jakiś głębszy tragizm, poczucie beznadziejności, wynikające właśnie z owego zerwania wszystkich więzów świata doczesnego z potencjalnym eschatonem, z zaświatem.

Tuż obok milczenia pojawia się „wyblakłe pismo”, jak w wierszu *Śmierć*. I ono ma prawo przerażać, dając świadectwo znikaniu, odchodzeniu w nicłość. Na przegubie filiżanki widać znikający, wyblakły napis „*Nadzieja*”, wraz z jego zacieraniem się znika oczywiście nadzieja złożona w duszy człowieka, takie są reguły obrazowania poetyckiego, z pewnością komunikat autora miał oddać tę prawdę, to ciemne doświadczenie.

Stojący na moście, w wierszu *Śmierć*, obserwuje nocne niebo, aklamuje wydzielone graficznie „*O Sternensfall*”, po czym „zaklina”, zapowiada, z namaszczeniem, poprzedzone skupiającym uwagę czytelnika (nawołującym do pilnej lektury) dwukropkiem i myślnikiem, zdanie: „Nie zapomnieć o tobie. Stać!”. Scena niniejsza skonstruowana jest przynajmniej z czterech bardzo ważnych obrazów, wymienić należy: 1. symbolikę mostu, 2. upadek gwiazdy, 3. symbol pamięci, 4. imperatywne wykrzyknienie: „Stać!”. Nagromadzenie symboli, znaczeń, a przecież wiele istotnych szczegółów sceny podporządkowanych zostało jednak w gruncie rzeczy tanatycznej wyobrazności. Most jest w przedstawionym obrazie lirycznym symbolem przejścia, zapewne ze świata żywych, do krainy mroku, chciałoby się powiedzieć odruchowo: do krainy wieczności, ale poeta nie ryzykuje aż tak wielkiego optymizmu. Owszem, w *Śmierci ukochanej* pojawi się wspomnienie innego świata:

odeszła między nieznałome mary
i kiedy czuł, że tam w umarłych kraju
dziewczęcy uśmiech jej jak księżyc mają

¹² *Der Tod der Gelibten*, „Er wusste nur vom Tod was alle wissen: / dass er uns nimmt und in das Stumme stösst.”.

i z jej dobroci biorą miary,
 (...)

nie wierzył i nazywał kraj ów miłym,
 słodkim wieczyscie, o klimacie błogim –
 i w mroku go wypieścił pod jej nogi¹³.

Może więc to być kraina wypełniona cieniami, marami, kraj umarłych (zupełnie podobny do antycznych wyobrażeń greckich)¹⁴, ale także – tu się poeta jakby wysilał, nagiął niechętnie do takiej wizji – kraj miły, „słodki wieczyscie”. Zupełnie jakby tworzył sobie sztuczne marzenia o „klimacie błogim”, jaki ma obowiązkowo panować w domniemanej krainie cieni...

Stoi więc obserwator na moście prowadzącym ku innemu światu, ale w wierszu *Śmierć* widzi jedynie drogę ku nocnemu niebu... I ważniejsze od opisu potencjalnych krain będzie w tej scenie raczej wskazanie samej drogi: Nieba, a także podkreślenie roli, jaką ma ocalająca moc pamięci: „Nie zapomnieć”.

Imperatywny charakter zakończenia tekstu odwołuje się do samego jego początku i ma charakter ewidentnie symboliczny, dodać też trzeba, że widoczne są tu elementy kompozycji klamrowej, opartej na zaakcentowaniu słowa *stehen*, stać. Jak zauważyliśmy wcześniej, ruch, napięcie powstające między statyką i dynamiką projektowanego obrazu poetyckiego ma u Rilkego olbrzymie znaczenie i odwołuje się do znaczeń symbolicznych. Na początku wiersza *Śmierć* jest to określenie miejsca (tu) oraz bezruchu (stoi), jako pierwszy biegun spolaryzowanego mikroświata. Drugim

¹³ „Hinüberglitt zu unbekanntem Schatten, / und als er fühlte, dass sie drüben nun / wie einen Mond ihr Mädchenlachen hatten / und ihre Weise wohlzutun: / (...) / und glaubte nicht und nannte jenes Land / das gutgelegene, das immersüsse –. / Und tastete es ab für ihre Füße”.

¹⁴ Na temat inspiracji Rilkego antykiem zob. m.in. pracę: B. Surowska, *O kilku wierszach Rainera Rilkego opartych na motywach antycznych*, w: *Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej i B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003, s. 96-104. Motyw mostu jest także elementem wyobraźni związanej z tradycją antyczną, odwołaniem się do sztuki starożytnej oraz bogatego dziedzictwa malarskiego. Na ten temat zob. także: S. Bylina, *Wyobrażenia raju w Polsce średniowiecznej*, w: *Wyobrażenia średniowieczna*, praca zbiorowa pod red. T. Michałowskiej, Warszawa 1996, s. 137-153; J. Sokolski, *Architektura zaświatów w średniowiecznych łacińskich wizjach eschatologicznych*, tamże, s. 119-130, tutaj szczególnie interesujący passus odnoszący się do popularnego w owych wiekach wyobrażenia mostu prowadzącego do raju,

(...) który służył do odsiewania grzeszników. Występuje on w kilku różnych wariantach, poczynając od – zanotowanej około roku 575 przez Grzegorza z Tours w czwartej księdze *Historii Franków* – wizji opata Sunniulfa, poprzez *Dialogi* Grzegorza Wielkiego, *Wizję mnicha z Wenlock*, iryjskie widzenie św. Adamnana, dwunastowieczną redakcję *Wizji św. Pawła*, *Wizję Albertyka*, *Wizję Tnugdala*, gdzie mamy nawet dwa mosty, po cykl legend związanych z Czystcem św. Patryka. Próbowano się w tym motywie dopatrywać refleksu dawnych praktyk rzymskich budowniczych mostów, którzy składali bóstwom rzeczonym ofiary z ludzi lub ich wizerunków; odsyłano do eschatologii perskiej lub, jak George Dumezil, do wspólnego dziedzictwa indoeuropejskiego. (s. 129).

O symbolice mostu w kontekście mitu oraz tematu Sądu Ostatecznego pisze też Barbara Sawicka-Lewczuk: *O sposobie oglądania Wschodu przez Słowackiego mistycznego. Prolegomena*, w: *Bi-zancjum – Prawosławie – Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha, Białystok 2004, tu: s. 512:

W teologii islamskiej jest to most, który ponad środkiem piekła, Gehenny, prowadzi do rajskich „ogrodów rozkoszy”, „jest cienki jak włos i ostry niczym miecz”. Obraz tego mostu wiąże się z wizją Sądu Ostatecznego. Każdy człowiek będzie przekraczał most tak, jak na to zasłużył za życia.

biegunem będzie ów potencjalny ruch, przeciwwaga dla statycznego, pozbawionego temporalności stanu przedmiotu. Ruch wznoszący i opadający, uporządkowany koniecznie wertykalnie, jest warunkiem kontemplacji wewnętrznej, dokonującej się w porządku atemporalnym. Tak właśnie dzieje się w wierszu *Der Tod*, choć jest ów motyw obecny i w innych tekstach poety. W *Ciszy* na przykład prowokuje on następującą wizję:

Mojego ruchu odbicie najbliższe
w jedwabnej ciszy znaczy się najtrwalej;
(...)
Na mych oddechach wznoszą się i opadają
gwiazdy¹⁵.

Jest to być może poetycka pamięć owego czucia się demiurgiem, albo raczej coś w rodzaju „rozpłynięcia się” we wszechświecie, czucie pełnej jedności z kosmicznymi kształtami i ruchami gwiazd, z uniwersum. Interesujący jednak wydaje się ów „ruch najbliższy”, mający moc „wznoszenia i opadania” gwiazd, ruch, który autor eksponuje z namaszczeniem¹⁶. Najważniejsze jest tu jednak opadanie, lot, ciężenie, poczucie, że jest jakaś potężna siła, która nagina karki, strąca z firmamentu, wciska w ziemię – w esencję materii.

Pozwólmy sobie na przywołanie w tym miejscu fragmentu wiersza Zbigniewa Herberta, w którym daje on świadectwo bardzo podobnemu odczuwaniu istoty przemijania; liryku, gdzie wizja śmierci łączy się z ruchem opadania, z siłą ciężenia oraz ze środkiem, z głębią:

Którzy o świecie wypłynęli,
ale już nigdy nie powrócą
na fali ślad swój zostawili –

w głąb morza spada wtedy muszla
piękna jak skamieniałe usta¹⁷.

Herbert tworzy niezwykle silne napięcie, jaskrawy dysonans między dramatyczną śmiercią a przeestetyzowanym, wypoetyzowanym, niełatwo przystającym do obrazu „odpływających” żeglarzy, owym „chóralnym” zawołaniem, wydzielonym w formie dwuwiersza. Spadająca **w głąb** (czyli do środka, do celu, sedna) muszla staje się świadectwem milczenia, symbolem schronienia, ale i ostatecznej tajemnicy – nie-do-odkrycia. Herbert bohaterów swego wiersza przedstawia w sytuacji bezpośredniego spotkania ze śmiercią, objawia ich w momencie przekraczania progu życia i wieczności. Opadanie w wierszu Herberta ma podobne znaczenia, jak motywy w liryce Rilkego. U obu poetów znajduje się ów ruch w bliskości takich znaczeń, które bliskie są obrazom tanatycznym.

¹⁵ *Die Stille*, „Der Abdruck meiner kleinsten Bewegung / bleibt in der seidenen Stille sichtbar; / (...) / Auf meinen Atemzügen heben und senken / die Sterne sich.”

¹⁶ Nieodparcie przypomina się w kontekście niezwyklej, nieograniczonej mocy Poety, poruszającego oddechem gwiazdy, romantyczna wizja z III części *Dziadów* Adama Mickiewicza, gdzie w *Improwizacji* Konrad kładzie dłonie na chmur szczycie i gra na konstelacjach, porównując się do samego Boga, mierząc się z Nim. A wszystko bez wychodzenia z więziennej celi!

¹⁷ Z. Herbert, *Ballada o tym, że nie giniemy*, w: *Struna światła*, Wrocław 1994, s. 59-60, podkreślenie moje – K.K.

Ciążenie jest istotnym elementem wyobraźni poetyckiej Rilkego, wywołuje specyficzne ciągi obrazów, w miarę konsekwentnie wpisujących się w temat przemijania. Jest ono oczywiście, jak zauważyliśmy wcześniej, podporządkowane sferze duchowej. Jeżeli jednak mamy do czynienia z ciężeniem, owym lotem, upadkiem, to kierunek ruchu określony będzie wówczas z góry na dół. Właśnie tak, jak to jest z upadkiem gwiazdy.

Poddać należałoby pewnej głębszej refleksji rozumienie wyrażenia *Sternenfall*, leksykalnie nieco uwikłanego w filozoficzne i teologiczne asocjacje. Czy fenomen upadającej gwiazdy jest istotnie jedynym powodem zawołania bohatera sceny lirycznej? Czy może jednak przedstawione wydarzenie wrasta w znacznie głębsze warstwy znaczeniowe? O *Sternenfall* można by odczytywać zarówno jako zawołanie: „O, Gwiazdo spadająca”, ale bardziej – w tym kontekście – sensowne byłoby tłumaczenie go jako: „O, U p a d k u g w i a z d y”. Poetę fascynuje, pogrąża nie tylko gwiazda, na pewno nie jako taka, ale ta, poddana sile ciężenia, uwikłana w niewidzialne działanie mocy zewnętrznych. Jeśli gwiazda, to mamy tu w kontekście poprzednich rozważań źródło konkretnych asocjacji z apokalipsą. Jeśli zaś spadająca – to rozumiana w związku z owym fenomenem lotu, ruchu, upadku.

Podmiotowość gwiazdy w tej historii kończy się w momencie ukształtowania przez poetę misternej scenografii, zaznaczenia skojarzeń biblijnych, kulturowych. Potrzebna jest do utkania na ciemnym niebie jasnego łuku, odzwierciedlenia tegoż mostu, na którym stoi mówiący. Zobaczyć trzeba w ikonicznej konstrukcji nie jeden, ale dwa łuki: jasny ślad na niebie i ciemne, materialne wygięcie mostu. Linię łączącą brzegi rzeki i ślad (znikomy) zwierający na moment Niebo i Ziemię.

Istotą obrazu będzie więc, poza gwiazdą jako taką, jej ruch w stronę ziemi, w kierunku materii, profanum. Upadek jest konsekwencją albo przypadku – w co trudno uwierzyć czytając Rilkego – albo efektem działania mocy silniejszych od tego, co spada. Gwiazda nie jest jedynym obiektem, poddawany takiej sile, sile ciężenia (*Schwerkraft*). Przypomnijmy w tym momencie rozważań stojącą na wierzchu dłoni filiżankę. Poeta sam podkreśla celnie: „Niezwykłe miejsce dla filiżanki”. Bo chociaż nie ma nic dziwnego w trzymaniu przedmiotu w taki właśnie sposób, to staje się ono znaczącym gestem sceny „teatralnej”, isticie dramatycznej.

Filiżanka jawi się najpierw bez podstawki, później znajduje się na zewnętrznej stronie dłoni, trzecia jej pozycja opisana byłaby właśnie ruchem, dynamiką upadku... Poeta odbiera jej podstawę, zakorzenienie w stabilności, poddaje ją sile paradoksu (na zewnętrznej stronie dłoni! – po co? z nudów? dla zabawy?!), sprawia, że kruchy przedmiot zawisa na symbolicznym pomoście światów: trwania i destrukcji.

I do tego wszystkiego jeszcze przedziwna personifikacja Śmierci! – pisze bowiem poeta o stojącej „tutaj”, a za moment mówi o odwarze w filiżance! Czyżby to ta „wywrotna” filiżanka miała być samą Śmiercią? Udało się Rilkemu osiągnąć efekt podwójny: wskazać na realny powód ewentualnego umierania (trucizna) oraz zbudować metatekstową wizję upersonifikowanej konstelacji wyobrażeń, o których też już wspomnieliśmy. Filiżanka przygotowana do upadku okazuje się jednak jeszcze czymś więcej – jest przyozdobiona tekstem *Nadzieja*, jest wyszczerbiona, wyblakła, zupełnie jakby była odpowiednikiem, paralelnym bytem wobec ludzkiego ciała! Wyszczerbiona, wyblakła, zachwiana nad przepaścią nie-istnienia. Bo przecież za moment powie poeta o innych „wyszczerbionych”, tym razem nie filiżankach, lecz ludziach:

Trzeba im twardą rzeczywistość
wyjąć jak sztuczną szczękę.

Ewidentna defragmentacja materii, zanikanie jej wzmagają się w momencie owego poczucia, że nastąpi nieodwołalny moment ruchu w stronę nicości, że akt upadania nastąpi nie kiedykolwiek, tylko teraz. Śmierć nie jest tragiczna jako taka, nie ma większego drama

chwili przejścia ze stanu aktywności, z płaszczyzny żyjących w ową przestrzeń niewiadomego doświadczamy śmierci. **Ow ruch jest śmiercią!** – spadaniem w niebyt. Bo – przypomnijmy starą maksymę Epikura – gdy my żyjemy, śmierci jeszcze nie ma, gdy nadchodzi śmierć – nas już nie ma. Jakże więc postrzegać inaczej istotę tego przejścia, jak nie właśnie poprzez obraz najważniejszego ruchu – upadku z firmamentu w trawiające NIC?

„Upadku gwiazdy!” – krzyczałyby więc poeta nie dla samego zachwytu urokiem romantycznego nieba, ale w związku ze znanym mu doskonale łacińskim *memento mori!*, co powie w formie: „*Dich nicht vergessen*” („Nie zapomnieć o tobie”). Warunkiem pełnego zrozumienia istoty fenomenu tegoż „lirycznego” upadku będzie postrzeganie go nie w systemie geometrycznym, przestrzennym, trójwymiarowym jedynie, ale przez pryzmat duchowości, życia wewnętrznego człowieka. Będzie to aspekt zarówno wyobraźni, wrażliwości, sumienia, różnie pojętego systemu etycznego, talentu itp. Byłby Rilke niezwykle w tym momencie bliski innym twórcom epoki, szczególnie Egonowi Schiele czy z Georgowi Tracklowi¹⁸.

3. Kto ten napój wypije?

Nawet najbardziej straszna personifikacja Śmierci sama w sobie jest niegroźna i nie istnieje bez ofiary, bez podmiotu umierania! Kreacja jakiegokolwiek wizji Śmierci, czy to damy z kosą czy okrutnego *Der Tod* mają sens pod warunkiem antycypacji owoców ich działania. Kim są więc umierający w poezji Rilkego?¹⁹ Trudna jest odpowiedź na tak postawione pytanie, niełatwo odnaleźć umierających bohaterów w liryce temu tematowi poświęconej. Gdybyśmy szukali umierających w wierszach *Die Stille* czy *Der Tod der Gelibten*, albo w liryku *Der Tod des Dichters*, nie znaleźlibyśmy tam spodziewanych obrazów, zwykle przesycanych tragizmem, nie wspominając już o trudnym do zniesienia, szczególnym biologizmie ostatniej chwili życia. Żadnych studiów przedmiotu *explicite*, brak epitafiów, nazwisk, twarzy... No tak, chociaż pojawiają się, jak w *Śmierci poety*, twarze osób zmarłych, to niestałość oglądu zastąpiona będzie wówczas bardzo szybko maską – rekwizytem naturalnym w tych okolicznościach:

O sein Gesicht war diese ganze Weite,
die jetzt noch zu ihm will und um ihn wirbt;
und seine Maske, die nun bang verstirbt,

¹⁸ Na temat ruchu (bezruchu), jako symbolu śmierci piszę w osobnym szkicu, poświęconym poezji Zbigniewa Herberta: *Zbigniewa Herberta pokonywanie tragiczności. Wizje przemijania w „Balladzie o tym że nie ginimy”*, w książce zbiorowej *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 2005, s. 845-855. Tam także zobacz: A. Kotliński, „*Język w postawie zasadniczej*”, s. 837-844.

¹⁹ Zob. interesujący szkic Jerzego Szweda *Doświadczenie Rilkego*, w: *Do Polski przyjadę...*, dz. cyt., s. 228-256, w którym autor porusza bliską nam problematykę: „(...) śmierć jest bardzo blisko tego, co ziemskie, z czym się stykamy, bo śmierć jest w życiu” (s. 247).

ist zart und offen wie die Innensite
von einer Frucht, die an der Luft verdirbt.

Umarły poeta podobny jest raczej do manekina, niż do realistycznych, dotkniętych piętnem naturalizmu zwłok. Jest wprawdzie twarz, lico zmarłego, ale – jak powiedzielibyśmy dzisiaj, niczym za sprawą efektów specjalnych – przekształca się w coś innego, w maskę, w owoc...

Poeta posuwa się nawet znacznie dalej w swojej „dyskrecji” obrazowania. Pisze on nie tylko, że:

(...) Nie ma powodu, byśmy
okazywali miłość, nienawiść lub podziw
śmierci, którą odkształca w sposób tak wymyślny
tragicznej skargi **maska** i **żałoba**²⁰.

– ale kreuje iście renesansową (antyczną?) wizję świata-teatru, w którym człowiek byłby tylko aktorem, a świat zwykłą sceną. Role przydzielałaby sama (sam: *der Tod*) Śmierć, a od kaprysu owej siły zależałoby jedynie, jak długo trwałaby recytacja „gorzko wyuczonego” tekstu:

Świat jeszcze pełen jest ról, które gramy.
Dopóki nam zależy, czy się podobamy,
gra także śmierć, chociaż się nie podoba.

Lecz gdyś odchodził, zabłysło na scenie
pasma rzeczywistości przez szparę,
gdzieś zniknął: zieleń prawdziwej zieleni,
prawdziwy promień, las, któremu dałeś wiarę.

Lecz gramy dalej. Ciężko, gorzko wyuczone
recytując, z gestami, z minami niekiedy;
lecz życie twoje od nas oddalone
i usunięte z tej naszej komedii

może nas najść jak wiedza o doznanej
rzeczywistości, spadając wśród blasku,
tak, że możemy na chwilę porwani
istnienie grać nie myśląc o oklasku²¹.

Projekcja świata-teatru nie jest niczym nowym w poezji europejskiej, okazuje się nawet całkiem popularnym motywem w wieku XIX i XX, ale eksploracja motywu pociąg za sobą zawsze indywidualne asocjacje filozoficzne i prowokuje do spojrzenia na utwór

²⁰ *Todes-Erfahrung*, „Wir haben keinen Grund, / Bewunderung und Liebe oder Hass / dem Tod zu zeigen, den ein Maskenmund / tragischer Klage wunderlicher entstellt.”

²¹ „Noch ist die Welt voll Rollen, die wir spielen. / Solang wir sorgen, ob wir auch gefielen, / spielt auch der Tod, obwohl er nicht gefällt. / Doch als du gingst, da brach in diese Bühne / hin Streifen Wirklichkeit durch jeden Spalt / Durch den du hingingst: Grün wirklicher Grüne, / Wirklicher Sonnenschein, wirklicher Wald. / Wir spielen weiter. Bang und schwer Erlerntes / Versagend und Gebärden dann und wann / Nafhebend; aber dein von uns entferntes, / das unserm Stück entrücktes Dasein kann / Das manchmal überkommen, wie ein Wissen / on jener Wirklichkeit sich niedersenkend, / dass wir eine Weile hingerissen / das Leben spielen, nicht an Beifall denkend”.

w sposób plastyczny, jak na wyobrażenie ikoniczne, a nie na „płaski” zapis myśli. Jest to bowiem ciąg wielu skojarzeń poetyckich i efekt dziedziczenia ogromnej spuścizny kulturowej. Pisarz poddaje się więc takim inspiracjom, które swoje źródło mają w alegorycznym przedstawianiu życia zarówno, jak też i śmierci. Łączy wszystkie znane mu obrazy, reliefy, teksty literackie oraz zapewne własne doświadczenia wewnętrzne w taki kształt, który w miarę najprzeźrzejniej, dramatycznie i dynamicznie byłby w stanie oddać napięcia powstające w jego wyobraźni. Śmierć – powtarzamy wcześniejsze refleksje – nie jest dla człowieka zaskoczeniem, ale stoi obok (*da steht*), czeka, gra z nim (w szachy?), bawi się, poddaje próbom na miarę swych metafizycznych kaprysów. Znowu warto by przypomnieć wizualizację Ingmara Bergmana, jego wizję właśnie wędrownego teatru, przemierzającego świat, i jego śmierć – bezlitośnie dławiącą uniki, ludzkie sztuczki, przebiegłą, ale pozwalającą na oddalanie momentu upadku, chociażby – jak to u Bergmana – ze zwykłej gałęzi...

Taki świat, przemijający i poddany władzy demiurga pojawia się również w *Późnej jesieni w Wenecji*:

(...) Odbiciem pogody

głową w dół zwisa jak stos marionetek
lato z ogrodów, w omdleniu, w niemocy,²²

Widzimy też, że jednym z symbolicznych substytutów umierającego człowieka staje się marionetka, symbol oddziaływania zewnętrznych mocy na ludzką bezwładność, a także nieodzowny element teatru reżyserowanego przez demiurga-śmierć.

Równie często zastępuje albo gładko przekształca poeta twarz człowieka w maskę, jak też w symboliczny owoc. Może to być albo wspomnienie „lata z ogrodów”, albo alegoryczna wizja ludzi-drzew-owoców. Florystyczne upodobania poety zakorzeniają się jednak w tradycji, nawiązują do słów psalmistów (życie nasze jak trawa), do przypowieści ewangelicznych (ściąć i spalić nieurodzajne drzewo), albo do spuścizny malarskiej (drzewo życia Hieronima Boscha):

Myśmy łupina tylko i listowie.
A wielka śmierć, którą ma każdy w sobie,
to jest ów owoc, o który zabiega

wszelki byt. Rosną dziewczęta dla niego
i wybuchają niby drzewo z lutni,
chłopcy chcą zmęźnieć w tęsknocie okrutnej;
kobiety stają się powiernicami
wyrostków, co swych trwóg nie dzielą z nikim.
Dla niego *trwa* to, co jest tu ujrzone,
jak wieczne, mimo że jest tylko cieniem –
i każdy, kto był twórcą, budownikiem,
światem dlań stawał się, ciepłym tchnieniem
owiewał, tajał, marzył. Światło skupione
w sercach i myśli biało rozżarzone

²² *Spätherbst in Venedig*, „Und aus den Gärten hängt / der Sommer wie ein Haufen Marionetten / kopfüber, müde, umgemacht”.

weszły w owego owocu okrągłość. –
Lecz twe anioły stadem ptaków ciągnąc
ujrzały: wszystkie owoce zielone.

W przywołanym powyżej fragmencie wiersza *Każdemu daj śmierć jego własną, Panie*²³ znajdujemy kolejną projekcję świata urządzonego na wzór ogrodu oraz zapewnienie, że śmierci nie ma, nie ma na zewnątrz, ale że każdy nosi ją w sobie... Porównanie świata do ogrodu, a człowieka do śmierci ma ambiwalentne konsekwencje znaczeniowe. Pomijając oczywistą i konieczną w tym momencie pamięć o ikonografii ogrodu-świata, skupmy się przez chwilę na symbolice owocu, będącego ekwiwalentem obrazu człowieka²⁴.

Owoc jest wynikiem działania czasu i jednocześnie ofiarą tegoż czasu, jest uosobieniem dostatku i piękna, ale i przerażającego butwienia, gnicia i przemijania. Szuka pisarz w dynamice przemiany owocu podobieństw do starzenia się, a w końcu do takiegoż samego zatracenia w pełni.

Życie jest niczym innym, jak **trwaniem** (*bleiben*), oczekiwaniem na wyrodzenie się z wewnątrz owego „umierania, co wynika z życia”. Zewnętrzna powłoka nie przysłoni w pełni istotnego rdzenia, przypisanego nam w postaci owego śmiertelnego nasienia. Człowiek jest jedynie maską, nieistotną skorupą ochraniającą prawdziwy powab owocu, jego miąższ, serce i mózg (*Herzen, Hirn*). Być może dlatego beztwarzość bohaterów Rilkego jest kreacją konsekwentną i zamierzoną. Wiara w obraz oglądany z zewnątrz jest bowiem dla poety pułapką śmierci, trikiem polegającym na łudzeniu kształtami, cieniami: „Dla niego *trwa* to, co jest tu ujrane, / jak wieczne, mimo że jest tylko cieniem –”. Dlatego poeta nie zatrzymuje się na zmarszczkach, na wewnętrznej płyciźnie oglądanej twarzy, ale sięga do jej głębszych warstw, odnajdując w niej przepastne tonie, symbolicznie przedstawione pod postacią wody (*Der Tod des Dichters*) oraz kreśli oczywisty kształt owocu, poddanego działaniu świata zewnętrznego, po prostu gnijącego. Sama twarz wycofuje się pod osłoną maski w sferę domyslności, w przestrzeń nie-istnienia...

W cytowanym już wierszu Herberta kreuje poeta również obraz z akcentem *quasi*-maski, wspaniałą scenę – tak je nazwijmy – *onomatopiecznego* *s p o t k a n i a* pamięci o człowieku z martwym przedmiotem. Eufoniczne, jak u Rilkego (co wcześniej wskazaliśmy), zabiegi poetyckie autora *Studium przedmiotu* odwołują się do takich zbitok dźwiękowych, które szeleszczą, ubezdźwięczniają się.

²³ *O Herr, gib jedem seinem eignen Tod*, „Denn wir sind nur die Schale und das Blatt. / Der große Tod, den jeder in sich hat, / das ist die Frucht, um die sich alles dreht. / Um ihretwillen heben Mädchen an / und kommen wie ein Baum aus einer Laute, / und Knaben sehnen sich um sie zum Mann; / und Frauen sind den Wachsenden Vertraute / für Ängste, die sonst niemand nehmen kann. / Um ihretwillen *bleibt* das Angeschaute / wie Ewiges, auch wenn es lang verrann, – / und jeder, welcher bildete und baute, / ward Welt um diese Frucht, und fror und taute / und windete ihr zu und schien sie an. / In sie ist eingegangen alle Wärme / der Herzen und der Hirne weißes Glühn –: / Doch deine Engel ziehn wie Vogelschwärme, / und sie erfanden alle Früchte grün”.

²⁴ Rilke, jako autor prozy fabularnej, nakreślił wiele znaczących i ciekawych propozycji filozoficznych. W *Historii opowiedzianej ciemności* znajdujemy między innymi taki fragment:

XXXIX. I my jesteśmy jak te owoce. Wisimy wysoko na dziwnie spletanym gałęziach i wiele wiatrów nami targa. To, co posiadamy – to nasza dojrzałość, słodycz i piękność. Ale moc płynie przecie jednym pnem – z hen, daleko nad światami istniejących korzeni – w nas wszystkich. (...)

– R. M. Rilke, *Historia opowiedziana ciemności*, przekład oraz rysunki K. Lupa, wstęp K. Lipka, Warszawa 2000, s. 36-37.

„Płaskie” dźwięki: „sz”, „cz”, „ch”, „t”, „p”, sprawiają wrażenie podobne do tego, jakie otrzymać można pocierając ręką o tapetę, o suchą ścianę, przedmiot tyle swojski i codzienny, co znany zawsze z jednej tylko strony. W takiej tajemniczości kryć się mogą wyobrażenia oraz skojarzenia, świat „suchych”, „płaskich” istnień:

**szept ich przez chaszcze idzie tapet
w suficie płaska głowa mieszka.**

Trudno wprowadzić mówić o „obecności”, o widzeniu człowieka w przywołanej scenie, w zamian podsuwa poeta nagromadzenie „śladów” po zmarłym, już niestniejącym w „zwycajny” sposób człowieku. „Płaska głowa” byłaby wspaniałym nawiązaniem do antycznej tradycji świata-teatru. Nawiązaniem do kształtu maski, efektu odcisnięcia twarzy w materii, a może nawet do funkcji maski pośmiertnej?

We wspaniałym sonecie z *Księgi godzin* aranżuje Rilke niezwykle teatralną scenę, umieszczając w niej ową strukturę i mechanizm śmierci, realizując filozoficzny projekt anonimowego „odchodzenia” ze sceny teatru-świata:

Czasem ktoś nagle wstanie od wieczerzy
I wyjdzie z domu: bieży, bieży, bieży
tam, gdzie na Wschodzie kościół jest słoneczny
dzieci zaś mówią „odpoczynek wieczny”.

Artysta podsuwa w tym utworze odpowiedź na zagadkę „kto umiera? kiedy? i gdzie?”. Jest to odpowiedź poniekąd zawiła, ale na miarę owej tanatycznej wyobraźni całkiem konsekwentna. Kiedy? – **czasem**. Kto? – **ktoś**. Gdzie? – **tam...** *Manchmal* (czasami) oraz *Jemand* (ktoś) są określeniami na tyle ogólnymi, żeby ogarnęły w miarę dokładnie całą przestrzeń i rozciągały się w czasie. A właściwie pozostają one poza czasem i poza przestrzenią. Czasem, czyli kiedykolwiek, w każdej chwili, bez względu na plany i oczekiwania, bez względu na złudne podejrzenia o nieśmiertelność. Ktoś, czyli każdy, ja i ty, ktokolwiek, pozbawiony imienia i twarzy, naznaczony piętnem anonimowości („jak stos marionetek”).

Teatralizacja lirycznej odsłony jest nad podziw dynamiczna. Poeta gromadzi intensywnie wiele informacji (mimo iż ogólnych), precyzując tempo rozwoju wydarzeń na poziomie fabularnym oraz w sferze imaginarium czytelnika: 1. czasem, 2. ktoś, 3. nagle, 4. wstaje. Jakby brakło mu czasu na dokładną relację, jakby tymi strzępami narracyjnymi chciał wypowiedzieć wszystko naraz. Do tego trzykrotne powtórzenie czasownika „bieży” (*lauft*) organizuje tempo wiersza, wprowadzając poczucie galopady, ucieczki, można by nawet spodziewać się w owej scenie zadyszki, zmęczenia prędkością. Do tego jeszcze sytuacja paradoksu: bohater wstaje nagle od wieczerzy, od stołu, czyli miejsca bezpiecznego, odchodzi od azylu, którego symbolem ma być ognisko domowe, wspólne wieczerzanie przy stole.

To nie przypadek, że Rilke odrywa swego bohatera od stołu, odcina go od „zmasowanej” ludzkości jako takiej i wprowadza w nowy porządek, w rytm biegu, ruchu spadania? a może tańca? Jest wiele znanych reliefów, obrazów oraz fresków (szczególnie na ścianach i sufitach barokowych refektarzy) przedstawiających siedzących za stołem, uczujących, bawiących się ludzi podczas gdy za drzwiami, za węglem stoi uzbrojona w odpowiednie atrybuty Śmierć. Znamy także wiele dzieł

sztuki średniowiecznych i barokowych, których tematem stał się taniec ze Śmiercią, *danse macabre*, istna feeria przerażenia zawartego w obrazie tańczących na horyzoncie ludzi: od dziecka, do starca, trzymających się za ręce, których poprowadzi oczywiście mistrzyni tego tańca – Śmierć (pokazał to w swoim filmie doskonale Bergman).

Ciekawe, że bohaterowie Rilkego nie walczą ze śmiercią, nie złorzeczą, ale poddają się niejako dobrowolnie owej konieczności. Nie ma w ich odejściu tego „typowego” poczucia tragizmu, jakim bywa podszyta niezgoda, upór. Spotykamy się natomiast z przyzwoleniem, zrozumieniem kolei rzeczy i dobrowolnym (pozornie?) odchodzeniem w krainę cieni:

Lecz kiedy ona, **nie wydarta z domu**,
nie, z jego oczu zdjęta cichym cieniem,²⁵

Brak tutaj walki, bo okazuje się ona kolejnym złudzeniem. Nie istnieje według Rilkego pojęcie zwycięstwa w obliczu śmierci. Pozostający na granicy mistyki utwór *Widzący* przybliży czytelnikowi rozumienie istoty poddania, rolę pokory i niemożność pokonania nieskończoności:

To, z czym walczymy, jak jest małe,
jak wielkie to, co walczy z nami.
Gdybyśmy burzy się poddali,
tobyśmy rzeczom bliżsi sami
wielcy i bezimienni stali.

Małe jest to, co zwyciężamy,
pomniejsza nawet powodzenie,
i nie *chce* ugiąć się przed nami
wieczne i wielkie nieskończenie²⁶.

Poddanie się jest warunkiem ocalenia? – pewnie nie, ale w odczuciu poety pozwala uchronić się od śmieszności i niepotrzebnej szamotaniny. Jest to warunek zachowania tak zwanej godności. Czy można więc zawołać, jedyny wyraźny wykrzyknik z wiersza *Śmierć*: „*Stehen!*”, „*Stać!*”, czy można je rozumieć jako właśnie owo poddanie się woli sił zewnętrznych, zaprzestanie walki i chwilowe uwolnienie od wysiłku trwania? Pewnie jest w tym jakiś sposób na pojęcie istoty sceny monologu wypowiedzianego w obliczu upadku gwiazdy, gdy człowiek rozważa możliwość ocalenia się w pamięci (*nicht vergessen*), ale także ów bezruch jest stanem poprzedzającym ostateczny lot, upadek. Dopóki uda się go oddalić spokojem, pokorą, stoickim „stać”, dopóty filizanka będzie stała nawet na zewnętrznej stronie dłoni cała. Zupełnie jak w poetyckiej wizji Herberta, szkicuującego w *Balladzie o tym, że nie*

²⁵ *Der Tod der Gelibten*, „Als aber sie, nicht von ihm fortgerissen, / nein, leis aus seinen Augen ausgelöst”.

²⁶ *Der Schauende*, „Wie ist das klein, womit wir ringen, / was mit uns ringt, wie ist das gross; / liesen wir, ähnlicher den Dingen, / uns so vom grossen Sturm bezwingen, – / wir würden weit und namenlos. / Was wir besigen, ist das Kleine, / und der Erfolg selbst macht uns klein. / Das Ewige und Ungemeine / will nicht von uns gebogen sein”.

giniemy sceny umierania. W żadnej z nich jednak nie znajdziemy śladu walki, bronięcia się przed śmiercią – przeciwnie, bohaterowie odchodzą bez głosu, niemi, ich ślady zacierają się bez skargi.

Bohaterowie wierszy obu poetów nie walczą więc, ale poszukują sposobu na ocalenie siebie w postawie godności, szukają schronienia poza czasem, poza przestrzenią. Chociaż może Herbert jest bardziej wobec własnych leków cyniczny, korzysta z większych pokładów ironii niż Rilke? Autorowi *Śmierci* ironia potrzebna jest bowiem nie tyle do wyrażenia światopoglądu, co do zdystansowania wobec własnych fobii, lęków, wobec poczucia bezbronności. O ile „spryt” Herberta zasadza się na zwiewnej nadziei na przetrwanie w śladach, w materii, o tyle „metoda” Rilkego wiąże się z przewartościowaniem życia, ze swoistą zmianą definicji trwania – życia można szukać także po tamtej stronie...

Bezimiennność „wielkich” z wiersza *Widzący* wpisuje się doskonale w strukturę bytową bohaterów Rilkego, tych, którzy umierają. Anonimowość jest bowiem sposobem na przybliżenie czytelnikowi realności sytuacji, sposobem na ułatwienie mu identyfikacji z podmiotem przedstawionego wydarzenia. Jeżeli poeta pisze w *Śmierci*:

To przy odległym śniadaniu przeczytał
 pewien pijący, dla którego jest ten napój.

Więc cóż to są za istoty,
 które musi się w końcu odstraszać trucizną?²⁷,

jeżeli gromadzi kolejne anonimowe byty (*der Trinker, die Wesen*), to pełnić one będą wówczas funkcję form gotowych na wypełnienie każdym imieniem... Są owe „istoty” reprezentantami bytów potencjalnych, przykładem każdego istnienia, każdego człowieka. Chociaż – dodajmy – można mieć jeszcze wątpliwość co do statusu ontologicznego odstraszanych przez pijącego istot (*Wesen*), czy są nimi w istocie ludzie, czy raczej duchy, może natrętne myśli, może inne istnienia – meta-logiczne?

„Pewien pijący” trzyma więc na zewnętrznej stronie dłoni kruchą, wyszczerbioną filiżankę z zatartym napisem „Nadzieja”. Okoliczności dramaturgiczne pozwalają na pewne domysły wobec tego, kim jest pijący oraz co do rodzaju trunku. Poeta dosyć jasno nakreślił, o czym wcześniej pisaliśmy, funkcję „błękitnawego” odwaru, wskazał na dość szerokie asocjacje wokół niego się pojawiające. Czytelnika będzie jednak intrygować powiązanie – osobnych dotychczas obrazów, struktur owego teatru, sceny poetyckiej. Nie tyle ważne jest imię pijącego, co funkcja mu przypisana (*der Trinker*), a nie chodzi raczej w tym przypadku o pijaka, alkoholika, bo zaznaczyłby to poeta osobno, podkreślił rolę samego alkoholu (domniemanego zresztą i w tej scenie). Akcent ze słowa „napój” przeniesie się bowiem na słowo „trucizna”.

Kogo pijący musi trucizną odstraszać? A może nie ma poza nim w zasięgu wzroku, w zasięgu jego istnienia nikogo? Może fantazmat „nadliczbowych” istnień to tylko pretekst do zwykłego przechylenia filiżanki i zasmakowania aromatu trującej cieczy? Pewnie chodzi właśnie o refleksję związaną z przeznaczeniem trucizny: „dla którego jest ten napój”, o zagadnienie ewentualnej przynależności specyfiku, o prawo do jego

²⁷ *Der Tod*, „Das hat der Trinker, den der Trank betrifft, / bei einem fernem Frühstück ab-gelescn. / Was sind denn das für Wesen, / die man zuletzt wegschrecken muss mit Gift?”.

użycia... Mówiąc najprościej: scena przedstawia potencjalnego samobójcę, trzymającego w dłoni filizankę z trucizną, człowieka wahającego się, czy użyć tej trucizny, czy też pozostać po stronie życia. Choć nie tylko potencjalny samobójca przedstawia się w obrazie pijącego, bo istotnie k a ż d y staje się możliwym (pewnym!) interlokutorem milczącego bohatera, Śmierci.

Kolejny już to obraz, który można w tym samym wierszu interpretować jako pytanie o możliwość samounicestwienia, stojący bowiem na moście człowiek, on także, znajduje się tam nie bez powodu: gwiazd wypatrywać można równie dobrze na ławce w parku.

Samobójstwo byłoby jednak ruchem, upadkiem z pozycji określonej „trwaniem”, przejściem z zawieszenia pomiędzy światami na stronę fałszywych zwyczajów... Woła dlatego ostatnie słowo utworu: „STAC!” . Jest to wybranie drogi życia, czymkolwiek by ono było: trwaniem, zawieszeniem, teatrem, dojrzewaniem dość szybkim owocem.

Poeta opowiada się ostatecznie po stronie biernego czekania, odrzuca aktywność walki, ów lot spowodowany straceniem się z dłoni demiurga, z firmamentu możliwości. Jeżeli zaś istnieje wewnętrzna śmierć, to nie prowokuje on jej, ale wzywa poczucie najgłębszej indywidualności, prawa do intymności umierania:

Każdemu daj śmierć jego własną, Panie.

Daj umieranie, co wynika z życia,
gdzie miał swą miłość, cel i biedowanie²⁸.

„Własna śmierć” w poezji Rilkego polega nie tylko na przyjęciu prawdy o życiu, ale także na pełnym zaakceptowaniu tej konieczności, wewnętrznego owocu istnienia. Ona nie przychodzi w wizjach poetyckich nagle, ale od zarania trwa przy człowieku, wiernie dojrzewając wraz z nim tak do pełni życia, jak i do kresu tegoż samego życia²⁹.

²⁸ „O Herr, gib jedem **seinen Tod**. / Das Sterben, das aus jenem Leben geht, / darin er Liebe hatte, Sinn und Not.” – podkr. K.K.

²⁹ Na pierwszych stronach „pamiętnika nadwrażliwości”, jak nazwał *Malte* Mieczysław Jastrun, pojawia się wspaniała kreacja takiej właśnie śmierci. Szkicując losy szambelana Detlefa, przywołuje autor właśnie ten rodzaj umierania, który przeplatać miałyby się z trwaniem, z życiem stwarzając obraz śmierci upersonifikowanej, bliskiej człowiekowi, jakby nawet zbyt bliskiej:

Śmierć Krzysztofa Detlefa, **mieszkająca** w pałacu Ulsgaard, **nie pozwalala** się naglić. **Przyszła** na dziesięć tygodni i tak też długo **pozostała**. A w tym czasie więcej **była panem**, niż panem był kiedykolwiek Krzysztof Detlef Brigge, była jak król, którego nazywają Groźnym później i zawsze.

Nie była to śmierć z pierwszej lepszej puchliny, **to była zła, książęca śmierć, którą szambelan przez całe życie nosił w sobie i z siebie żywił**.

– R. M. Rilke, *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*, tłum. W. Hulewicz, słowo wstępne M. Jastruna, Warszawa 1958, s. 25, podkr. K.K.

Niezwykle podobne wydaje się o pokolenie starsze wyznanie polskiego romantyka, który „zbratany” ze śmiercią, nosił ją w sobie, żywił się i z nią oswajał:

Żyłem – pisał do Adama Sultana Zygmunt Krasiński – jak galwanizowane trupy, życiem z zewnątrz zaciągnionym, bo wewnątrz zawsze śmierć była, śmierć mi znana, dotykalna dla mnie, a drugim niewidoma, ukryta przed nimi pod maską żywości (...).

– Z. Krasiński, *Listy do Adama Sołtana*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1970, list z 24 VI 1841 r.

W prywatnej filozofii Rilkego fenomenem nie jest więc śmierć, ale sposób jej „istnienia”, trwania w świecie oraz proces osvajania z tą tajemniczą siłą. Oswajanie polegać miałyby zaś na uczeniu się rysów Jej twarzy-maski, wydobywaniu słów, szep-tów i milczenia z nie zawsze czytelnego świata. „Rozpoznanie” natury Śmierci, wysi-łek związany z uczynieniem Jej mniej anonimową, bardziej osobistą, staje się zada-niem równie ważnym, jak studiowanie życia. Poeta byłby w takim razie rewelatorem tej drugiej strony „mostu”, dotychczas niejasnej i zasłoniętej, teraz postawionej przed oczyma czytelnika jako obraz wspólnego wysiłku życia i umierania.

