

Marek Kazimierz Siwiec

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Niebywale spojrzenie Apollina. Rainer Maria Rilke – „ogromne hiperbole sztuki” jako źródłowość twórczej przemiany

Rainer Maria Rilke to poeta szczególnie wyczulony na twórcze doświadczenie. Wyprowadza z niego rozumienie swojego twórczego zadania i wprowadza jako ważny motyw do własnej twórczości poetyckiej. Refleksja nad twórczym doświadczeniem stanowi też osnowę interpretacji twórczości Augusta Rodina. Skąd bierze się istotne znaczenie twórczego doświadczenia? Sądzę, iż ośrodkowy moment tego doświadczenia, który decyduje o jego wadze, wyznacza twórcza przemiana.

1. Uwagi wstępne

Przemiana ta oznacza szczególne przeobrażenie twórcy w trakcie podejmowania i realizacji procesu twórczego. Polega ona na skupieniu wokół artystycznej wizji tego, co stanowi swoiste wyposażenie świata wewnętrznego twórcy, m.in. silnych poruszeń emocjonalnych, przeżywanych dylematów i dramatów, rozmaitych wglądów, wyobrażeń i ujęć ważnych dla rozumienia życia i sztuki, oraz na przetworzeniu i obleczeniu tych treści przeżywanych, tej „materii”, w kształt artystyczny, w formę, w dzieło sztuki, rzecz samoistną, czyli, jak powiada Rilke, w „zimną obojętność głazu” (*Requiem*).

Czyli doświadczenie twórczej przemiany urzeczywistnia się jako przeobrażenie samego twórcy. Jest ono udziałem artysty, który tworzy jakąś rzecz, dzieło sztuki. Nie jest moim zamierzeniem rozważanie tej problematyki w całej twórczości poety. Chciałbym natomiast pokazać problem i kategorię twórczej przemiany w odniesieniu do pewnych dziedzin artystyczno-estetycznej aktywności Rilkego, a mianowicie w odniesieniu do jego refleksji estetycznej nad własną poezją i twórczością Rodina oraz w odniesieniu do wybranych utworów

poetyckich i zawartych w nich *implicite* motywach estetycznych. Zamierzam się skupić na dwóch zwłaszcza utworach: *Starożytny tors Apollona* (przekład M. Jastruna¹; *Archaiczny tors Apolla*, w przekładzie A. Pomorskiego²) i *Muzyka (Do muzyki)*, przekład A. Pomorskiego).

Taki kierunek rozważań może pomóc w określeniu i przybliżeniu istotnych rysów źródłowego twórczego doświadczenia jako doświadczenia twórczej przemiany. Do charakterystyki twórczej przemiany wprowadzam rozróżnienie na momenty i rysy. Momenty są związane z refleksyjnym jej ujęciem, rysy natomiast są zakorzenione w samym jej doświadczeniu.

Twórcza przemiana jako zadanie

Twórcza przemiana stanowi podstawę i wyznacza kierunek poszukiwań artystyczno-estetycznych Rainera Marii Rilkego. Można ją określić jako główną ideę artystyczno-estetyczną, a zarazem poetycki postulat dla realizacji twórczego zadania.

A. Zadanie – „ogromne hiperbole sztuki”, czyli „sięgnąć najgłębszej istoty rzeczy”

Twórcze zadanie Rilkego polegało na tym, aby, jak pisze w liście do Ellen Delp, 3 listopada 1915 r.: „uchwycić wszystko i miarę wszystkiego, poprzez moją pracę sięgnąć najgłębszej istoty rzeczy”³. W zadaniu tym na czoło wysuwała się twórcza przemiana. Lou Salomé uważała, że poezja była dlań zawsze sposobem „przeobrażenia”⁴.

O swojej drodze twórczej pisze Rilke w liście do Lou z 20 stycznia 1912 r.:

[...] moja [praca – M.K.S.] w pewnym sensie od początku była rodzajem samoanalizy, równocześnie jednak, w miarę jak się rozwija i usamodzielnia, traci coraz bardziej swe cechy terapeutyczne i zamiast łagodzić, stawia żądania; dusza skazana na to, by odnajdywać harmonię w ogromnych hiperbolach sztuki, musi się liczyć ze swym ciałem, a ono nie chce jej małpować, jest precyzyjne i nie może przekroczyć nigdy samo siebie⁵.

¹ R. M. Rilke, *Poezje*, wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył M. Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

² R. M. Rilke, *Osamotniony na szczytach serca*, wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył A. Pomorski, Świat Książki, Warszawa 2006; utwory Rilkego cytowane w przekładzie Adama Pomorskiego pochodzą z tego wydania.

³ D. Prater, *Dźwięczące szkło. Rainer Maria Rilke Biografia*, przeł. D. Guzik, Prószyński i S-ka SA, Warszawa 2004, s. 312, z listu do Ellen Delp, 3.11.1915.

⁴ *Ibidem*, s. 314.

⁵ *Rainer Maria Rilke Lou Andreas-Salomé listy*, przekład i wstęp W. Markowskiej, wybór, słowo wiążące i przypisy A. Milskiej, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 366; dalej cyt. jako L.

Zadanie, które kształtowało się i dojrzewało w jego twórczej drodze prowadziło od samoanalizy do harmonii w sferze sztuki. Czyli od samopoznawczego i terapeutycznego wglądu do nastawienia hiperbolizującego, wyrzucającego poza krąg indywiduum. Można to rozumieć jako nastawienie, które ustanawia, rozpoznaje i kontempluje obiektywizujące się w procesie twórczym artystyczne możliwości. Jednocześnie poeta podkreśla, że w opozycji do samoprzekraczającego sposobu bycia duszy, ciało „nie chce jej małpować, jest precyzyjne i nie może przekroczyć nigdy samo siebie”⁶.

Czyli twórczość jako wykraczanie duszy poza stan aktualny, przemiany duszy – twórcze przemiany. Poeta dąży do wyrażenia zagadnień, które go nurtują i prowadzą. To właśnie znaczy iść swoją drogą twórczą. Okres paryski Rilkego, czas *Nowych wierszy* – niczego nie oczekiwał, świat był zadaniem do wykonania, na które odpowiadał swoją twórczością⁷. O Rodinie pisze: „Zadanie ogromne jak świat”⁸

Rilke potrzebował „powściągliwości w kontaktach osobistych” i „wewnętrznej napięcia” do twórczości⁹; upadek starego świata poprzez wojnę odbierał jako upadek drogich i niezastąpionych wartości¹⁰.

B. Problem twórczej przemiany jako „plastycznej mowy” – „twardo w same słowa zmieniać”

W utworze *Requiem* Rainera Marii Rilkego znajdujemy poetyckie sformułowanie jego zadania jako twórczej przemiany:

— O, stare przekleństwo poetów,
którzy się skarżą, gdy mówić powinni,
co osądzają zawsze swe uczucie,
miast je oblekać w kształt,
[...] Tak jak chorzy
gadają pełnym lamentu językiem,
aby opisać wszystko, co ich boli,
zamiast się twardo w same słowa zmieniać,
jak się kamieniarz, budownik katedry,
zawzięcie zmienia w obojętność głazu.

(*Requiem*, przeł. M. Jastrun)

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, s. 353.

⁸ R. M. Rilke, *Auguste Rodin*, przeł. W. Wirpsza, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1963, s. 17.

⁹ D. Prater, *op. cit.*, s. 308.

¹⁰ *Ibidem*, s. 309.

Widać, że ta przemiana urasta do rangi najistotniejszego elementu twórczego zadania.

Ważnym komentarzem do problemu twórczej przemiany jest to, co Rilke – wnikliwy obserwator sztuki Rodina – pisze w liście do Lou Salomé z 12 maja 1904 r. W odwołaniu do średniowiecznych pisarzy i gotyku wprowadza ideę „plastycznej mowy”: „ów gotyk, co tyle zdołał stworzyć rzeczy nieprzemijających i wielkich, czyż nie zrodził też jakiejś plastycznej mowy, gdzie słowa są jako statuy, a wiersze niczym szeregi kolumn?”¹¹.

Owa „plastyczna mowa” winna mieć zatem szczególną zdolność zmieniania słów w posągi, a wierszy w kolumny. Ma być swoistym unaocznieniem owego postulatu twórczej przemiany, tj. aby „się twardo w same słowa zmieniać”.

Jak można dokładniej zarysować ten problem twórczej przemiany w ujęciu Rilkego? Problematyka ta jest głęboko zakorzeniona w jego poezji. Mityczny Orfeusz, bohater i patron tej poezji, wyraża ducha tej przemiany.

Ważnym motywem, który określa zdolność i rytm owej przemiany, jest serce. Reprezentuje ono przestrzeń wewnętrzną, w której skrywają się obrazy i wartości zdolne zaistnieć niejako na zewnątrz. Można to rozumieć jako twórczą zdolność do transcendowania, jako wgląd wewnętrzny, zdolny do wynoszenia obrazów i wartości w sferę sztuki jako krainy możliwości obiektywizujących się. Czyli jako przejście od słów do posągów, wykroczenie poza uczucia wewnętrzne ku zobiektywizowanym, by tak rzec, wykrystalizowanym kształtom uczuciowym. Stąd Rilke wspina się i przebywa „osamotniony na szczytach serca” (***) *Osamotniony na szczytach serca. Popatrz jak mała...* (przeł. A. Pomorski [s. 347]) i ukazuje ten „przerastający / przestwór serca” (*Muzyka*, przeł. M. Jastrun). Zapewne ze względu na zawartość, wrażliwość i twórczą potencję tej szczególnej przestrzeni pisze o „dotkliwym sercu” (*Przemiana*, przeł. A. Pomorski [s. 336]) i zaleca: „czyń teraz dzieło serca / przy obrazach, co tobie więzione” (*Przemiana*, przeł. A. Pomorski [s. 336]). To wydobywanie twórczej energii z serca staje się kontemplacyjnym widzeniem rzeczy, które zaciera granice między podmiotem a przedmiotem. Obrazy poetyckie zostają jakby wyniesione z przestrzeni serca w hiperboliczną przestrzeń sztuki. Tak jak wieże widziane zostają jakby na nowo „zbudowane” tym kontemplacyjnym widzeniem w spotęgowaną formę jedności:

W wieże tak się wpatrywał,
że strach je brał:
wszystkie naraz w jednej dźwigając!

(*Przemiana*, przeł. A. Pomorski [s. 334])

¹¹ Rainer Maria Rilke *Lou Andreas-Salomé listy*, s. 264.

A wierszu *Do Hölderlina* czytamy: „świętym łękiem przejęty krajobraz, / który czujesz w pożegnaniach” (przeł. M. Jastrun). Mamy tu związek świętego łęku z krajobrazem i pożegnaniem. „Przejęty krajobraz” żegna się z podmiotem utworu, może właśnie po to, ażeby odrodzić się jak owe wieże.

3. Twórcza przemiana a symbolika źródła – wobec sztuki Augusta Rodina

August Rodin był tym artystą, którego twórczość ześrodkowała na sobie uwagę Rilkego. Pewną rolę w przygotowaniu poety do napisania monografii artysty mogły odegrać podejmowane studia z historii sztuki, literatury niemieckiej, filozofii i prawa na uniwersytetach w Pradze, Monachium, Berlinie. Studiów tych jednak nigdy nie ukończył i marginalizował ich wpływ na własny twórczy rozwój¹².

Zanim Rilke pozna Rodina osobiście, napisze monografię o jego twórczości¹³. W liście do Lou Salomé z 13 maja 1904 r. kreśli plany odwiedzenia wystawy dzieł Rodina w Düsseldorfie: „Pomyśl tylko, jest tam 60 dzieł Rodina (nie licząc 50 arkuszy rysunków)”¹⁴; i dodaje, że ze sztuką Rodina „współżyje ustawicznie”¹⁵. Latem 1905 r. Rilke otrzymuje list od Rodina z propozycją podjęcia pracy w charakterze osobistego sekretarza i od września zamieszkuje w Meudon pod Paryżem w domu artysty¹⁶. Nawiązuje z Rodinem więzy przyjaźni, pisze rzeźbiarzowi listy, wygłasza odczyty o jego sztuce, pisze także w lipcu 1907 r. drugą część książki o nim¹⁷. Mieczysław Jastrun ukazuje to jako ważne życiowe i twórcze doświadczenie:

Rilke zostaje sekretarzem wielkiego rzeźbiarza, obserwuje jego zaciekłą pracę, przebywa wśród tłumu rzeźb, rozmawia z artystą w jego pracowni w Meudon, odbywa z nim wspólne wycieczki do ogrodów Wersalu, zwiedza Chartres. Lecz nade wszystko śledzi pracę rąk rzeźbiarza. ‘Widzący’ uczy się teraz naprawdę patrzeć, odkrywa niejako samoistność rzeczy¹⁸.

¹² O swoim odniesieniu do studiów i wiedzy pisze w listach do Lou: „Nie chodzi mi tu o historię sztuki ani o historię w ogóle, nie chcę się uczyć żadnych filozoficznych systemów – po prostu pragnąłbym sobie przyswoić parę nadrzędnych, prostych prawd, postawić kilka pytań, jak to czynią dzieci, pozornie bez związku dla kogoś postronnego, lecz dla mnie pełnych tajemnic, gdy idzie o pokrewieństwo gatunków, bym mógł poznać ich ród i pochodzenie aż do dziesiątego pokolenia” (*Rainer Maria Rilke Lou Andreas-Salomé listy*, s. 265); „Uniwersytety dały mi dotychczas niewiele, będąc we mnie jakis opór przeciw temu systemowi” (*ibidem*); także por. *ibidem*, s. 276.

¹³ *Ibidem*, s. 266.

¹⁴ *Ibidem*, s. 274.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Por. *ibidem*, s. 315.

¹⁷ Por. *ibidem*, s. 316-317.

¹⁸ R. M. Rilke, *Poezje*, s. 483.

Praca Rilkego o Rodinie zawiera szereg spostrzeżeń, które mogą rzucić sporo światła na podejście samego poety do sztuki i na drogę jego twórczego rozwoju.

Na czym zatem polega filozoficzno-estetyczny punkt widzenia poety? Jego dociekania koncentrują się na tych aspektach dzieł rzeźbiarza, które wiążą się ze sferą twórczości i konstytuują nowe sensory i wartości. W poszukiwaniu środków wyrazu dla swoich przemyśleń o twórczości i sztuce, głównie rzeźbie i Rodinie, Rilke chętnie i z wycuciem odwołuje się do symboliki źródła. Symbolika ta stanowi ważny element jego rozważań, gdyż pozwala określić różne przejawy występującego w sztuce swoistego twórczego ducha. Tego ducha nie reprezentuje niezmiennosc, ale ruch i dynamika. Symbolika źródła dobrze oddaje taki charakter pojmowania przezeń twórczości. Pozwala też ukazać przeobrażenie twórcy i odbiorcy w obcowaniu ze sztuką, czyli doświadczenie twórczej przemiany.

Zanim przejdę do analizy tego doświadczenia, chciałbym zwrócić uwagę na kwestię twórczego zadania. W tym, co Rilke pisze o Rodinie, widać fascynację jego twórczością. Poeta dostrzega w tej twórczości to, co przywoływałem wcześniej: „Zadanie ogromne jak świat”¹⁹. Podkreśla znaczenie lektur artysty, ale jednocześnie wskazuje, że choć „czytał wiele”, to książka służyła tylko jako „pretekst do zagłębiania się w siebie, w niesamowite zadanie, które go czekało”²⁰. Pisze też o bliskości Dantego i Baudelaire’a. U tego drugiego: „linijki, które dotykać się dawały jak płaskorzeźby i sonety, które niczym kolumny o zawitych kapitelach dźwigały ciężar trwożnej myśli”²¹. Jakże blisko w tych sformułowaniach do owej „plastycznej mowy” i zmieniania się poety niczym „budownik katedry” w „obojętność głazu”. Można tedy odczytywać te dociekania Rilkego w kontekście jego własnego zadania.

Wydaje mi się, że można wskazać trzy zasadnicze refleksyjne momenty, które określają w ujęciu Rilkego to doświadczenie twórczej przemiany: ukryte życie dzieł sztuki, samostwarzanie dzieł, odniesienie dzieł do samego artysty. Poeta spogląda na dzieła sztuki, a zwłaszcza na rzeźby Rodina, jako przejawy twórczej siły, która je przenika, ożywia i porusza. Siła ta jest wyrazem ukrytego w nich, wręcz kipiącego, nurtu życia. Wprawia ona dzieła w ruch i określa ich właściwości. To jest ukryte życie dzieł sztuki jako szczególny, by tak rzec, zaklęty rewir, tajemna kraina. W niej pulsują rytmy, które mają charakter twórczy. To one stanowią podłoże wylaniających się z ukrycia, rozmaitych ożywczych i niejako dokonujących się „na oczach” widza, dynamicznych procesów autokonstytucji czy samostwarzania dzieł. Dzięki opisowi poety zostajemy niejako wprowadzeni w tajniki tych procesów zarówno jako skrytych rytmów, jak też owego samostwarzającego, samodzielniego i samoistnego życia dzieł sztuki. Jednocześnie owo

¹⁹ R. M. Rilke, *Auguste Rodin*, s. 17.

²⁰ *Ibidem*, s. 25.

²¹ *Ibidem*, s. 27.

samostwarzanie nie dokonuje się na sposób czysto przedmiotowych, obiektywnych procesów wiążących poszczególne zjawiska w określone prawidłowości. Nie jest ukierunkowane na procesy fizykalne i świat zjawisk empirycznych. Zostaje ono bowiem odniesione do podmiotu twórczego, do artysty i pojmowane jako rezultat aktywności jego osobowości twórczej, tj. wrażliwości, intuicji, wyobraźni czy wiedzy.

Jednocześnie Rilke, co dość znamienne, w swoich dociekaniach zdaje się przemawiać jakby „w imieniu” samego artysty, w jego zastępstwie. Wciela się, by tak rzec, w jego twórczego ducha i w szczególny sposób udziela mu głosu, jakby dysponował jakimś innym jeszcze, dodatkowym punktem widzenia. Można by zapytać: na jakiej podstawie, z czego, rodzi się ten punkt widzenia? I tu dochodzimy do najistotniejszej kwestii. Ten punkt widzenia w jakiejś mierze syntetyzujący poprzednie wyrasta z twórczego doświadczenia samego poety jako przeobrażenia, czyli twórczej przemiany. Doświadczenie to wzbogacone wiedzą o dziełach sztuki, głównie rzeźbach Rodina oraz twórczych poczynaniach rzeźbiarza, w decydującej mierze jest wyrazem ekstrapolacji doświadczeń twórczych samego Rilkego.

Wydaje się więc, iż Rilke, pisząc o Rodinie, wykracza poza momenty refleksyjne i poszukuje istotnych rysów własnego twórczego doświadczenia. Refleksja interpretacyjna poety stara się poddać to doświadczenie szczególnej inwencyjnej rekonstrukcji i ujmuje rzeźby artysty jako przejawiające, wyrażające i projektujące pewne postaci tego doświadczenia, które można by ująć w figurach ukrytego życia dzieła sztuki rzeźbiarskiej, samostwarzania tych dzieł i przeobrażenia artysty. Stąd też te figury można pojąć jako główne momenty doświadczenia twórczego w rozumieniu samego poety, czyli przeobrażenia jako twórczej przemiany.

Sądzę, iż właśnie symboliczne odwołania Rilkego do źródła w refleksji nad sztuką Rodina wskazują na te trzy momenty twórczej przemiany w ich wzajemnym połączeniu. Rilke posługuje się symboliką związaną z motywem źródła do opisu twórczych aspektów sztuki Rodina oraz sztuki rzeźbiarskiej starożytności i renesansu, czyli do sztuki najwyższego lotu. Renesans zostaje ujęty jako czas „ostatniej wielkiej rzeźby”, „gdy odnowiło się życie”²². Inwencyjne rozwinięcie tej symboliki stanowi, jak sądzę, źródłowy wyraz jego własnego pojmowania twórczego doświadczenia. Rilke koncentruje się bowiem na opisach procesów i doświadczeń konstytuujących te dzieła. To nastawienie źródłowe Rilkego uwypukla moment narodzin „nowej rzeczy”, którą artysta powołuje do istnienia. Rodin, jak pisze Rilke, „całą znajomość swego rzemiosła poświęca tajemniczemu zjawiskom, towarzyszącym powstawaniu nowej rzeczy”²³. Działanie twórcze powołuje do istnienia nowy przedmiot: „Artysta ma prawo uczynić z wielu rzeczy jedną, a z najdrobniejszej części jakiegoś przedmiotu cały świat”²⁴.

²² *Ibidem*, s. 15.

²³ *Ibidem*, s. 48.

²⁴ R. M. Rilke, *Auguste Rodin*, s. 46.

Rilke w opisach rzeźb Rodina stara się ukazać ich ukryte życie i samostwarzanie jako dynamiczny proces stawania się o niewyczerpywalnej potencji. Można powiedzieć, iż poprzez refleksje Rilkego nad twórczością Rodina zwrócone ku tym trzem motywom twórczej przemiany, prześwieca zarys jego własnej twórczej drogi.

Źródło jest przede wszystkim ujmowane jako symbol owego skrytego życia w postaci pulsującego ruchu. W pulsowaniu źródła widziałbym także dynamiczną podstawę życia dzieła jako w tym ruchu dokonujące się samostwarzanie dzieła oraz twórcze przeobrażające stawanie się artysty. Szczególnie widoczne jest to w opisie rzeźby *Wieczny idol (l'Eternelle Idole)*: „czysty ów kamień żył niczym źródło, w którym pulsuje nieustannie ten sam / ruch, to samo wzniesienie się i opadanie zaczarowanej siły”²⁵.

Źródło oznacza dla Rilkego życie, ruch, gest, ale także to, co niewyraźne, co może być tylko lekko uchylone w artystyczno-estetycznym opisie niczym rąbek tajemnicy. W innym miejscu Rilke, poszukując najwyższych przejawów sztuki, analizuje problem ruchu w sztuce Rodina (punktem wyjścia wywodu poety jest rzeźba *Człowiek ze złamanym nosem* odrzucona przez Salon w 1864 r.), następnie zaś przechodzi do sztuki starożytnej:

Prądy krążyły w hermetycznych postaciach bogów, którzy siedzieli, w tych zaś, którzy stali, zawarty był gest, który wytryskał niczym fontanna z kamienia i znowu z powrotem w ów kamień zapadał²⁶.

Ten gest można pojmować jako wyraz owego samostwarzania się dzieła. Jeszcze wyraźniej owo samostwarzanie można dojrzeć w opisie *Mężczyzny czasów pierwotnych* – akcie naturalnej wielkości. Dostrzega w nim Rilke przełomowy moment na twórczej drodze artysty jako „narodziny gestu”: „Tego gestu, który narastał i stopniowo rozwinął się do takiej wielkości i mocy, a tu wytryskał niczym źródło, cichutko spływając po tym ciele”²⁷.

Rilke szczególnie eksponuje rolę rąk, które w sztuce Rodina stają się „skomplikowanym organizmem, delta, do której spływa z odległych sfer mnóstwo życia”²⁸. Owe „odległe sfery” łączyłbym ze sferami doświadczeń źródłowych. Ręce zostają w wielu jego pracach wyodrębnione w samodzielny „przedmiot nowy”. W podobny sposób wypowiada się o rysunkach Rodina, w których odkrywa „całkiem nowe obszary, pełne bezimiennego życia”²⁹ i wprowadza motyw witki wierzbowej w postaci różdżki, która znajduje dostęp do głęбини. Różdżka należy ewidentnie do symboliki źródła. Pokazuje ona możliwość zagłębienia się w ukrytą sferę źródłową.

²⁵ *Ibidem*, s. 49-50.

²⁶ *Ibidem*, s. 36.

²⁷ *Ibidem*, s. 40.

²⁸ *Ibidem*, s. 46.

²⁹ *Ibidem*, s. 70.

4. Twórcza przemiana w poezji

Pewne światło na problem twórczej przemiany może rzucić refleksja nad wierszem *Starożytny tors Apollina*. Wiersz otwierał drugi tom *Nowych poezji* (1908) zadedykowany rzeźbiarzowi Augustowi Rodinowi („A mon grand Ami”) jako: „Mojemu wielkiemu Przyjacielowi”. W utworze tym motyw przemiany występuje w bezpośrednim powiązaniu z motywem posągu.

A. *Starożytny tors Apollina* – od przemiany przedmiotowej do podmiotowej

W drugiej części książki o Rodinie Rilke pisze, że w Meudon powstało z kolekcjonerskiej pasji Rodina „bardzo osobiście dobierane muzeum starożytnych posągów i fragmentów, zawierające dzieła greckiej i egipskiej roboty”³⁰. Rilke opisuje, jak Rodin:

[...] częstokroć jeszcze nocą, ostrożnie, jakby nie chcąc zbudzić ich wszystkich naraz i z małą świeczką przystępuje wreszcie do starego marmuru, który porusza się, budzi i nagle wstaje: jest to życiem, na poszukiwanie którego wyruszył, a które teraz podziwia³¹.

Wśród tego opisu podziwiania przez rzeźbiarza rozmaitych cudów życia pojawiają się znów przykłady starożytnej sztuki rzeźbiarskiej: „I to również uczynili ludzie, bliscy życiu: tego oto Apolla [...] i ten oto tutaj zwarty, chłopcę tors, w którym nie ma kłamstwa”³².

Nie ma wątpliwości, iż długotrwałe obcowanie ze sztuką Rodina nie pozostało bez wpływu na pracę Rilkego nad dziełem poetyckim, ale także nasuwa się przypuszczenie, że kontakt z zabytkami antycznej rzeźby zrodził niejedyn twórczy impuls, który sprzyjał powstaniu wiersza *Starożytny tors Apollina* (*Archaiczny tors Apolla*).

Rilke podkreśla istotne znaczenie ruchu, dynamiki zarówno w rzeźbach Rodina, jak też rzeźbie starożytnej:

W przyrodzie istniał jedynie ruch; sztuka zaś, która chciała dać sumienną i wiarygodną interpretację życia, nie miała prawa czynić swym ideałem owego spokoju, którego nigdzie nie było. W istocie też i starożytność nic o takim ideale nie wiedziała³³.

W stojących postaciach starożytnych bogów Rilke dostrzegał dynamiczny i źródłowy charakter gestu, o czym pisałem wcześniej.

Poeta wprowadza konstrukcję tego ruchu jako „utrzymywanego w równowadze przez inne ruchy”, a więc takiego, który nie oddziela się od danej rzeźby, lecz skupia się w przedmiocie rzeźbiarskim i odnajduje w nim swoją równowagę.

³⁰ *Ibidem*, s. 155.

³¹ *Ibidem*, s. 157.

³² *Ibidem*, s. 159.

³³ *Ibidem*, s. 35.

Porównuje rzeźbę do dawnego miasta, w którym życie koncentrowało się całkowicie wewnątrz murów, ale mieszkańcy nie odczuwali tego jako zamknięcia, „nie wstrzymywali z tej przyczyny oddechu”³⁴. Dzieło rzeźbiarskie przyciąga do siebie ruch choćby z największej oddali, „z otchłani niebios”³⁵, by wielki „krąg samotności”³⁶ mógł się zamknąć. Tym samym podkreśla całkowitą i samowystarczalność rzeźby. Ten ruch zostaje skojarzony z niedostępnością i widzeniem do wnętrza: „To r z e ź b i a r z Leonardo nadał Giocondzie ową niedostępność, ów ruch, który kieruje się do wnętrza, owo patrzyenie, z którym nie można się spotkać”³⁷. Oznacza to swoistą powracalność gestu, która nadaje mu głębię.

Motyw posągu z kolei, choć nie tak rozbudowany, odnajdujemy na początku drugiego z rozważanych utworów *Do muzyki*. A ponieważ w tym drugim utworze kwestia przemiany odgrywa zasadniczą rolę, stąd *Starożytny tors Apollina (Archaiczny tors Apolla)* można by uznać za antycypację wiersza *Muzyka (Do muzyki)*.

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

trwa i lśni. Gdyżby cię inaczej nie olśniła
wypukłość piersi i w cichym obrocie
łędźwi nie mógłby otrzeć się w przelocie
uśmiech o środek, gdzie jest płodna siła.

Inaczej stałby krótki, odkształcony
ten kamień z jawnie odłamanymi ramionami
i nie mógłby się skórą drapieznika mienić

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

(*Starożytny tors Apollina*, przeł. M. Jastrun)

Sytuację liryczną w wierszu kształtuje poetycki opis okaleczonej antycznej rzeźby, torsu Apollina. Co stanowi o specyfice tego opisu jako lirycznego procesu obrazowania?

³⁴ R. M. Rilke, *Auguste Rodin*, s. 36-37.

³⁵ *Ibidem*, s. 37.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*, s. 37-38.

Tym, co wyznacza charakter i ramy tego procesu, jest w utworze relacja między wzrokiem a torsem. Relacja ta jest dynamiczna i pełna napięć. Polega na swoistej wędrówce, przechodzeniu wzroku z nieobecnej głowy na sam tors i z torsu na coś, co wymaga dopiero określenia, a co można by wstępnie nazwać całością posągu. Skąd zatem wywędrowuje wzrok, gdzie się osadza i dokąd powraca?

Wzrok wywodzi się z „głowy niesłuchanej / gdzie dojrzewały gałki oczu”, jak tłumaczy M. Jastrun czy z „tej niebywalej głowy, / co gałki oczne hodowała”, jak tłumaczy A. Pomorski. To znaczy, że szczególna nieobecność głowy stanowi ważny moment lirycznego dziania się. Tę niesłuchaną czy niebywałą nieobecność rozumiem nie jako tylko lukę po brakującym elemencie posągu. Lukę, którą można by wypełnić, gdyby głowa została odnaleziona. W tym kontekście można przywołać pewien zwyczaj, który przyjął się na początku naszej ery w Cesarstwie Rzymskim. Głowy posągów postaci z miejscowych elit były dokręcane do korpusów. Te zaś jako najdroższe mogły służyć dla wielu, by tak rzec, głów przechodnich. Zwyczaj nader praktyczny. Jeśli jakiś polityk przestawał się liczyć i schodził ze sceny także z powodu śmierci, jego głowa była odkręcana, zaś korpus w udrapowanej szacie pełnił dalej swoją rolę, ale już dla głowy nowego notabla. W przekładzie Adama Pomorskiego ostatnia linia pierwszej strofy brzmi: „i wzrok odśrubowany w sobie chowa”. To może być wyraźne odniesienie do tej sytuacji. Zwyczaj ten, zresztą dość komiczny, niemniej pozwala zilustrować to, czym ta luka po głowie posągu w żadnym razie nie jest. Nieobecność głowy Apollina zdecydowanie ma inny charakter. Nieobecność ta wykracza poza wszelką możliwą wymiennność. Co więcej, w tym wykraczaniu głowa jako „niesłuchana”, „niebywała” wyłamuje się poza sferę empiryczną. S k ą d wzroku zyskuje na źródłowości właśnie dlatego, iż przybywa ze sfery pozaempirycznej, pozazmysłowej. Z pustego, a raczej rzekłbym wolnego miejsca po głowie boga, które z istoty swej nie podlega wypełnieniu. Gdyż wypełnienie oznaczałoby sprowadzenie do sfery zmysłowej. Stąd pytanie o **skąd** wzroku staje się istotnie problematyczne. Następnie wzrok „przechodzi” z nieobecnej w określonym wcześniej znaczeniu głowy, na tors. Nie tylko osadza się na głazie, ale zdaje się emanować z jego wnętrza, promieniować zeń jak ze źródła światła. To jest właśnie możliwe pod warunkiem przyjęcia pozaempirycznego i źródłowego statusu tego wolnego miejsca po głowie, które samo staje się „niesłuchane”. Dzięki temu wzrok „wychodzi” z tego miejsca i jakby powraca z falą nowego światła. W tym świetle tors w szczególny sposób się uobecnia. I wreszcie, ten wzrok torsu wykracza poza sam tors i konstytuuje nową całość już nie tylko okaleczonego torsu, ale samego posągu.

W rezultacie tej wędrówki wzrok obejmuje całość posągu już nie jako czegoś danego, ale jako wyobrażenie twórczego zadania. Realizację tego zadania można określić jako dokonywaną przez podmiot liryczny bardziej źródłową niż idealną rekonstrukcję rzeźby. Na tę rekonstruowaną w wyobraźni idealną, nadzmysłową całość może wskazywać wers: „zamiast się skórą drapieźnika mienić” (przeł. A. Pomorski). Ta „skóra drapieźnika” jako pewna całość zdarta

ze zwierzęcia, zaczyna się mienić na boga, promieniować nowym blaskiem. Apollo jakby odradza się, odżywa w nowej skórze, a zarazem w groźnej pełni swego majestatu, w doskonalszej postaci, formie. Ten proces liryczny pokazuje zatem swoistą przemianę okaleczonego torsu ku czemuś, co wykracza poza jego stan aktualny. Ta przemiana wyraża jego ukryte życie. Jednocześnie ta przemiana nie oznacza, jak sędzę, rekonstrukcji rozumianej jako restytucja pierwotnego wyglądu. Przemiana ta wprawdzie skierowana jest ku czemuś pierwotnemu, ale zarazem źródłowemu, ku czemuś, co tylko w pewnym przybliżeniu może być kojarzone z pierwotnym idealnym kształtem posągu. Idealny można rozumieć w duchu Platońskiej idei jako nadzmysłowy, trwały, samoistny, doskonalszy niż zmysłowy. Ale czy bezcielesny, raczej nie. Pozbawiony głowy tors wyłania się w wierszu z kamiennej martwoty, ze stanu nieobrobionej materii, z bycia „głazem bezkształtnym i kalekim” (przeł. A. Pomorski), z nieczynności i uśpienia, by stać się bytem czynnym i aktywnym źródłem widzenia. Nabiera cech nie tylko cielesnych, żywego ciała, ale i bytu duchowego. Z martwego przedmiotu staje się żywym posągiem o właściwościach podmiotu.

Dokładniej, rzecz można, iż tors greckiego boga, patrona sztuki, którego głowy nie znamy, więc najpewniej nie zachowała się, staje się w wierszu nowym organem wzroku. W utworze pojawia się obraz przeniesienia wzroku, z gałek ocznych boga, w których dojrzywał, do tego, do czego dojrzał, a co jeszcze pozostaje niedookreślone. Ale wiemy już, że jest to dopiero pierwsze przeniesienie ze sfery tego, co nawet nie tyle poza zasięgiem widzenia, ile raczej niewidzialne w sposób zmysłowy – w sferę tego, co widzialne, a mianowicie na tors. W rezultacie tego poetyckiego przeniesienia tors nie tylko staje się czymś szczególnie widzialnym, bo „jak kandelabr płonie w chwale” (przeł. A. Pomorski), ale sam staje się lśniącym jak żywe oczy organem widzenia. Taki obraz owego pierwszego przeniesienia wzroku daje mu szczególny impuls, energię, rozpęd do drugiego przeniesienia. Stąd tors jawi się jako nasycony widzialnością swoistą, bo przybywającą z tego, co nadzmysłowe. Zyskuje w ten sposób jasność i żywotność nadzmysłowo-zmysłową, która nie daje się sprowadzić do empirycznego świecenia czy oświetlenia. Okaleczenie torsu, brak głowy, fragmentaryczność (nie ma również ramion, które zostały odłamane) nie jest tu przeszkodą, ale wręcz przeciwnie. Staje się czynnikiem drugiego przeniesienia, które w ostatniej strofie warunkuje zdolność widzenia przez cały posąg. Jakby przywraca posągowi pozbawionemu oczu nowy, doskonalszy organ widzenia. Nie jest to już organ zmysłowy, a raczej nadzmysłowy instrument. W ten sposób okaleczenie torsu potęguje widzenie, zwiększa jego przenikliwość. Widzenie to, korzystając z wcześniejszego impetu, wykracza poza sam tors. Z jednej strony konstytuuje wizję posągu w jakiejś archaicznej, zarazem źródłowej, niedającej się określić jednoznacznie, niewyczerpalnej postaci, z drugiej zaś koncentruje się, ześrodkowuje się na obserwatorze i zarazem podmiocie lirycznym tego utworu. Tors, rzecz można, spostrzega i „widzi” całym sobą, żywym, choć kamiennym ciałem,

podmiot liryczny: „bowiem każde miejsce tego głazu / widzi cię”. Jednocześnie widzenie posągu w tej nowej odrodzonej postaci zostaje porównane do gwiazdy. Stąd ta widzialność nabiera charakteru ekstatycznego, wybuchowego i przenikliwego. Porównanie ekstatycznej wybuchowości tego widzenia do gwiazdy kryje w sobie również siłę artystycznego przeznaczenia. Ponadto to porównanie do gwiazdy, której światło zdaje się być całością niepodzielną – można to zestawić z myślą Plotyna, który podawał światło gwiazdy za przykład piękna, które nie zakłada podziału na części – może dodatkowo wzmacniać całościowość tego widzenia, widzenia przywracającego w szczególny sposób wzrok posągowi w jego nie tylko idealnym, wyobrażonym czy pierwotnym kształcie, ale bardziej jeszcze artystycznie, niewyczerpalnie źródłowym.

Ta przemiana rozpoznawana i ujmowana przez podmiot liryczny jawi się jako wzór przemiany dla samego tego podmiotu. A dokładniej, podmiot liryczny, który tę przemianę charakteryzuje, jednocześnie jakby z niej wyrasta. Przejmuje i czerpie z niej swoistą energię do własnej przemiany. Przemiana ta rzutuje na jego charakter. Tors jakby z obudzonym wzrokiem wewnętrznym staje się swoistym wzorcem dla twórczej przemiany podmiotu, co w planie przesłania utworu oznacza przemianę samego poety. Tors staje się impulsem twórczym i określeniem egzystencji samego twórcy. Bowiem tors powraca jako rzeźba, jako dzieło, w jej postaci pierwotnej i źródłowej w jeszcze głębszym znaczeniu jako wizja w umyśle artysty. W zakończeniu utworu zostaje to powiedziane *expressis verbis*: „Musisz swoje życie zmienić” (przeł. M. Jastrun). Można więc odczytywać przesłanie utworu jako wezwanie do przemiany samego poety na jego twórczej drodze. Do obudzenia w jego umyśle poetyckiej wizji. Czyli jako zadanie twórczej przemiany. Zadanie obudzenia wzroku nadzmysłowego, wewnętrznego oraz ujrzenia tym wzrokiem wizji, która godna będzie przeniesienia i utrwalenia w konkretnym dziele niczym właśnie ów wzrok w wierszu. Wizji, która będzie godna obleczenia w formę. Wiersz wyraża pragnienie, przecucie i zapowiedź pobudzenia twórczej intuicji do kształtowania wizji poetyckiej w samym poecie.

Mieczysław Jastrun interpretuje to wezwanie z wiersza jako wyraz odchodzenia Rilkego od poezji przedmiotów i obrazów, od obiektywizacji do poezji innego typu, a więc jako przełom na drodze twórczej: „Dopiero w ostatnim okresie swojej twórczości osiągnie Rilke ten ideał absolutnej ‘czystości’ wyrazu, ale osiągnie go na innej drodze, opuszczając dotychczasowe pozycje ‘obiektywizmu’”³⁸.

Rilke posłużył się w tytule wiersza słowem *Archaischer*, co akcentuje tłumaczenie Adama Pomorskiego *Archaiczny tors Apolla*. Termin ten ma istotne znaczenie dla interpretacji utworu. Zawiera on odwołanie do greckiej *arché*, αρχή, określenia, które znaczy głównie początek, rozpoczęcie, fundament, pierwsza zasada, element, przyczyna, powód, ale także suma, całość, moce niebieskie, piekielne. Termin zapewne wprowadzony do filozofii przez Anaksymandra

³⁸ R. M. Rilke, *Poezje*, s. 490.

określa jedno z pierwszych i podstawowych pojęć greckiej filozofii. Wszedł on także w użycie jako określenie archaicznego okresu sztuki greckiej do wieków VII i VI p.n.e. W kontekście jońskiej filozofii przyrody oznaczał podstawę, początek i zasadę rzeczywistości. Anaksymander ujmował ją jako *apeiron* (ἄπειρον), czyli bezkres, nieskończoność, z którego powstają światy i do którego powracają, czyli giną. Ta specyficzna archaiczność torsu Apolla, która wskazuje na ujęte w wierszu jego skryte życie i osobliwe także magiczne właściwości, może być też łączona z hylozoizmem wczesnej greckiej filozofii, czyli przekonaniem, że zarówno świat, jak i wszelkie byty, nawet pozornie martwe, są w istocie pełne życia. Pogląd taki głosił m.in. Tales z Miletu, wskazując na magnesy i bursztyn³⁹.

Można zwrócić uwagę na jeszcze jeden trop. Chodzi o rzeźbę Augusta Rodina w marmurze *Pigmalion i Galatea* z 1908 r. Stary artysta siedzi obok stojącej nagiej postaci kobiecej i obejmuje ją. Głowa kobiety przechylona w przeciwną od rzeźbiarza stronę, tj. na lewą stronę. Jej spojrzenie jakby biegnie z półprzymkniętych, a może tylko słabo zaznaczonych oczu po lewej ręce zanurzonej w głaz, jakby w nim uwięzionej. Mężczyzna ma usta lekko otwarte, przytulone w pocałunku do prawej ręki i biodra kobiety. Gest mężczyzny, rzeźbiarza Pigmaliona, można odczytywać jako błagalne przywrócenie do życia. Pocałunkiem, oddechem. Z gładkością wyszlifowanego marmuru ciała Galatei kontrastuje surowy, nieobrobiony kamień, w którym jest zatopiona jej lewa dłoń. Galatea stoi, ale jakby w uśpieniu. Można by ją sobie wyobrazić jako leżącą.

B. Muzyka – cztery źródłowe rysy twórczej przemiany

Muzyka, poezja wraz z jej mitycznymi patronami Orfeuszem i Linosem stanowi dla Rilkego ważny żywioł twórczy. Jest tym, co wspiera człowieka wobec sił, które go przewyższają. W zakończeniu *Pierwszej Elegii* czytamy:

Czy daremnie trwa legenda, że ongiś po Linosie
skargi żalobnej pierwsza śmiała muzyka
przeniknęła jałową martwość, że najpierw w przestrzeni
przerażonej, z której na zawsze wyszedł nagle
niemal boski młodzieniec, poruszona próżnia
potoczyła się falą, która nas teraz porywa, pociesza, wspiera.

(Przeł. B. Antochewicz)

³⁹ „Arystoteles i Hippiasz twierdzą, że opierając się na obserwacji kamienia magnetycznego i bursztynu, Tales przypisywał posiadanie duszy także ciałom martwym”, [w:] Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. I. Krońska i in., PWN, Warszawa 1982, s. 22.

Wiersz *Muzyka* nazwany przez Mieczysława Jastruna „inwokacją do muzyki”⁴⁰ miał powstać pod koniec I wojny światowej.

Muzyko: oddechu posągów, może:
ciszo obrazów. Mowo, gdzie mowy
kończą się. Czasie,
pionowo stojący na kierunku serc, które giną.

Uczucia do kogo? O, ty przemiano
uczuć w co? – : w słyszalny krajobraz.
Ty, obca: muzyko. Ty nas przerastający
przestworze serca. Nasza najtajniejsza sprawo,
co, przewyższając nas, wybucha z nas –
święte pożegnanie:
gdy to, co jest naszym wnętrzem, nas otacza
jako najbardziej wypróbowana dal, jako druga
strona powietrza:
czysto,
ogromnie,
już nie do zamieszkania.

(Przeł. M. Jastrun)

Muzyka w tym utworze jest nie tylko punktem wyjścia, ale wyrazistym kontekstem lirycznej narracji. Nie idzie tu wyłącznie o muzykę jako dziedzinę sztuki. Muzyka ma tu raczej sens źródłowy zawarty w greckiej μουσική, tj. sztuki będącej pod opieką muz. W tym znaczeniu muzyka obejmowała poezję wraz z akompaniamentem muzyki. Miała też szersze znaczenie jako literatura, poezja, nauki. Refleksja nad muzyką prowadzona w wierszu znacznie poszerza zakres tego pojęcia, m.in. o odwołanie do sztuk plastycznych, które w myśli greckiej nie miały muz jako swoich patronów.

Mieczysław Jastrun umieścił ten wiersz pośród „drobnych utworów, często ledwo naszkicowanych, bez „szlif”, a zarazem pośród „najpiękniejszych liryków Rilkego”⁴¹. W istocie przy pierwszym zetknięciu z tym utworem pojawiają się odczucia zarysu i surowości, wręcz rzeźbiarskie, odczucia takiego, że jest jakby z grubsza wyciosany. Jednocześnie – paradoksalnie – taki sąd znakomitego poety, eseisty, krytyka, zdaje się przy bliższym wglądzie jakby nie mieć tego utworu. Wprawdzie odczucia zarysu i surowości całkowicie nie znikają, ale odnoszą się tylko do jego zewnętrznej strony. Mogą nawet odstręczać

⁴⁰ R. M. Rilke, *Poezje*, s. 496.

⁴¹ *Ibidem*.

od szukania, by tak rzecz, sekretnych przejść do jego głębszych warstw i znaczeń. Trudność w podjęciu refleksji nad tym utworem i wniknięcia w te głębsze warstwy znaczeniowe polega na swoistym przedarciu się przez te odczucia rzeźbiarskie i dostrzeżeniu jego dynamicznej konstrukcji. Czyli odkrywania jego skrytego życia, by odwołać się do jednej z estetyczno-krytycznych kategorii Rilkego, które odnoszą się do twórczej przemiany. Zatem paradoksalność tego zarysu i surowości zdaje się polegać na tym, że te jakości tworzą jakby zakrzepłą skorupę ochronną, postać oschłą, wyziębioną, i że trzeba dostrzec ukrytą za nią jakby pod lodem ożywczą siłę.

W czym więc rzecz? Jak można by zbliżyć się do tego skrytego życia? Przede wszystkim należy zauważyć, że ten szkicowy charakter i jakby brak szlifowania to rezultaty istotnej pracy poety i celowych zabiegów w trakcie procesu twórczego. Rilke z polotem kształtuje materię liryczną tego utworu na wzór i podobieństwo owego okaleczonego archaicznego torsu. I podobnie jak okaleczona rzeźba ukazana w tamtym wierszu okazała się zdolna do pobudzenia i „wypowiedzenia” twórczej przemiany, tak i w tym utworze syntetyczność i surowość, jakby niepełność materii lirycznej, umożliwia w gruncie rzeczy ukazanie twórczej przemiany.

I to jest rzecz najistotniejsza. Natomiast można zauważyć też pewną różnicę. Tors Apolla, choć pozbawiony głowy, mieni się, więc jest oszlifowany. Tu natomiast pojawia się odczucie braku szlifowania. Wszak w pierwszym wypadku mamy właściwość przedmiotu opisywanego w wierszu, w drugim samego sposobu opisu.

Można by dostrzec, nawet zaryzykować pewne porównanie obu utworów. Otóż wydaje się, iż pierwsza strofa tego utworu z owym „oddechem posągów”, który jest znakiem skrytego życia dzieła, jednego z momentów twórczej przemiany, może być rozpoznawana analogicznie do owej brakującej głowy posągu Apollina. Ten „oddech posągów” reprezentuje owo skryte życie dzieła, podobnie jak owa „niesłyszana”, „niebywała głowa”, z której wywodzi się niezwykle ożywający wzrok. Spajający element tej analogii stanowi okoliczność, że „*unerhörtes Haupt*” (*unerhört* – ‘niesłyszany’) zawiera odwołanie do słuchu, jakże istotnego w wierszu o muzyce. Natomiast druga strofa pełni rolę tego korpusu tętniącego życiem.

A skoro muzyka wyznacza kontekst lirycznej narracji, trzeba zapytać: czym jeszcze jest muzyka w tym wierszu? Jak można ująć jej charakter i źródłowe odniesienia? Utwór jest medytacją nad muzyką w swoistym projektującym znaczeniu jako siłą twórczą i postacią twórczego doświadczenia. Muzyka w tym znaczeniu przenika i ożywia posągi oraz obrazy, odnosi się więc także do plastycznych gałęzi sztuki, rzeźby i malarstwa. Obrazy zaś mogą być też szerzej rozumiane jako obrazy poetyckie. Stąd pojawia się przejście do mowy, czyli poezji. Jednocześnie mowa zostaje tu przywołana jako bliska granicy milczenia. Mowa jakby wyższego rzędu, która wykracza poza poszczególne mowy i doprowadza je do granicy milczenia. Albo inaczej – to one w niej dochodzą, docierają do zamilknięcia. Zamierają w niej, ale – być może – i odradzają się. Jest to jakby przed-mowa, która tamte obejmuje. Mowa – wolno sądzić – która przybywa z owego skrytego

życia dzieł sztuki, mowa źródłowa. Mowa, która stanowi wyraz muzyki w tym nowym znaczeniu i zdolna jest do ukazania jej otwartości i pojemności. Ta mowa ogarniająca jest zarazem przed-mową i meta-mową. Sądzę, że w tym utworze mamy wyraźne i pogłębione nawiązanie do owej idei „plastycznej mowy, gdzie słowa są jako statuy, a wiersze niczym szeregi kolumn”. Ta muzyka jako mowa źródłowa i ogarniająca stanowi o wylaniającym się w utworze owym skrytym życiu, które toruje szlak twórczej przemiany. Muzyka staje się tu skrytą mową owej twórczej przemiany. Stąd muzyka ma znaczenie źródłowego doświadczenia twórczego.

Utwór ten zatem, a zwłaszcza druga strofa, ma charakter dociekania istotnych rysów doświadczenia związanego z tworzeniem, procesem twórczym, pisaniem wierszy. Poeta rozwija w rozważanym utworze *Muzyka* refleksję – podobnie jak w *Starożytnym torsie Apollina* – nad tym najistotniejszym i najgłębszym wymiarem twórczego doświadczenia, tj. nad twórczą przemianą.

Pierwsza strofa zawiera syntetyczne ujęcie tej przemiany, jej zarys, głównie jako owo skryte życie dzieł sztuki i samostwarzanie się. Druga jest rozwinięciem w kierunku trzeciego momentu tej przemiany. Tok narracji lirycznej w pierwszej strofie kieruje się ku poszukiwaniu i dociekaniu istoty muzyki. W tym poszukiwaniu-dociekaniu nie brak elementu wahania, niepewności, co sygnalizuje przysłówek *vielleicht* – ‘może’. W drugiej strofie dominuje odniesienie do twórcy i do twórczej przemiany jako swoistego przekraczania samego siebie i przewrotu w życiu wewnętrznym.

Utwór został napisany w stylistyce zobiektywizowanej. Podmiot liryczny nie został bezpośrednio ujawniony poprzez gramatyczne „ja”, ale skrywa się jako szczególny partner, który zwraca się do tytułowej muzyki. Wiersz pozornie nieoszlifowany, w którym prowadzony jest namysł nad istotą muzyki, wywołuje pytanie o charakter podmiotu. Możemy sobie wyobrazić, iż podmiot mówi z pewnego oddalenia, jakby skryty, schowany za kulisami, za sceną. Ponadto oddalenie, dal „najbardziej wypróbowana”, jest ważnym motywem utworu.

Jaki jest status podmiotu w wierszu? Pytanie to jest podstawowe ze względu na to, iż rdzeniem twórczej przemiany jest proces samoprzekraczania podmiotu. Podmiot, jak sądzę, przybiera domyślny kształt poety lub myśliciela, który podejmuje refleksję nad twórczym doświadczeniem. Za takim charakterem podmiotu lirycznego przemawia sposób, w jaki podmiot ten skrywa się za różnymi okolicznościami przedstawionymi w utworze. Wśród nich szczególnie istotna jest animizacja czy personifikacja dotycząca oddechu, która występuje w pierwszym wersie. Idzie tu przecież o posągi przedstawiające ludzi lub bogów o ludzkich rysach i kształtach jak Apollo. Posągi, które „oddychają”, ukazane są jako coś żywego, ożywione lub wprost żywe istoty. Jednocześnie to życie nie jest jawne. W tym „oddechu posągów” zawiera się ich skryte życie. Dla wnikięcia w to życie, czyli szczególnego wyczucia takiego oddechu, nie wystarcza percepcja zmysłowa, dotykowa, słuchowa czy wzrokowa. Potrzeba tu czegoś więcej, czegoś

istotniejszego niż poznanie zmysłowe. Można w tym określeniu widzieć zabieg podobny do owego nadzmysłowo-zmysłowego wzroku owego archaicznego torsu, który w szczególny sposób go ożywia.

Oddech ten bowiem przywołuje, niejako w domyśle, kogoś, widza, obserwatora, kto będzie w stanie go odczuć czy usłyszeć. Kogoś kto, mówiąc obrazowo, zbliży się na odległość oddechu do posągu i niejako „przyłoży” doń swoje ucho, a być może, zobaczy też oczyma wyobraźni mgiełkę oddechu. Gdybyśmy postarali się pójść tym tropem, to byśmy być może ujrzeli kogoś, kto jest szczególnie mocno zainteresowany dziełem, dla kogo doświadczenie twórcze to nie pierwszorzędne. Moglibyśmy też zauważyć, pogłębiając to skojarzenie, iż posąg jako kamień, czyli twór zimny, jeśli „oddycha”, to zawiera w sobie jakąś strefę ciepła. Strefę, która należy do jego skrytego życia. Ciepło to zdaje się przenikać przez kamień, zaś zderzenie tego ukrytego ciepła z chłodem kamienia powinno sprawić, że z posągu wydobędzie się obłoczek pary. Więc ten oddech dla domyślnego i docieklivego podmiotu może być nie tylko słyszalny, ale i widzialny. Zatem podmiot, który się skrywa, jest zarazem dyskretnie przywołany jako zdolny do szczególnego wysiłku usłyszenia, a może też zobaczenia tego sekretne go oddechu.

Czy jednak, wolno spytać, ten oddech sekretny wydobywa się z samych posągów? A może to muzyka jest jego źródłem? Może nie ma on w swojej istocie nic „cielesnego”, żadnego „fizjologicznego” charakteru? Może ujawnia się jako dar źródła, który tylko osadza się w bycie posągów, czy „ucieleśnia się” poprzez posągi? Nie bez znaczenia byłby tu kontrast liczby pojedynczej oddechu z liczbą mnogą posągów. Oddech może być tu rozumiany jako twórcza siła, swoista *pneuma* (*πνεῦμα*), której filozoficzny rodowód sięga myśli Anaksymenesa, Heraklita i stoików, a która przenika sferę wielości posągowej materii i daje jej życie jako poszczególnym bytom, rzecz można, także pełnię artystycznej formy i wyrazu. Pełnię rzeczywistości.

Można powiedzieć, że podmiot, który byłby w stanie tak podejść do posągów, żeby zbliżyć się do ich sekretne go życia, niesie w sobie wysublimowane i rozwinięte cechy twórczej osobowości. Od wrażliwości dziecka, które swoją wyobraźnią ożywia skamieniałe postaci, przez intelektualną, krytyczną docieklivość filozofa, do rozmachu twórczej wizji artysty czy poety.

W związku z problemem podmiotu i jego skrywania się warto zwrócić uwagę na jeszcze trzy momenty.

Pierwszy moment dotyczy dwóch pytań, jakie pojawiają się w utworze. Ich treść kieruje narrację liryczną w stronę dyskursu filozoficznego. Ale nawet abstrahując od ich treści i znaczenia, sama obecność tych pytań w strukturze utworu wywołuje też pytanie o to, kto je stawia. I tym samym sygnalizuje znów kwestię podmiotu.

Drugi moment wiąże się z odniesieniem do wspólnotowe go jednające go „my”, na co wskazują zaimki *uns* i *unser*, a zwłaszcza sformułowanie „Innigstes unser” („Nasza najtajniejsza sprawa”, przeł. M. Jastrun). Podmiot skrywa się

w owym „my”, czy wręcz utożsamia się z „my”, co dodaje utworowi elegijnego uniesienia, emfazy.

Trzeci zaś moment, bodaj najistotniejszy, odnosi się do podmiotu jakby założonego, będącego zapleczem czy podglebiem, ale też „miejscem” rzeczywistnienia owej twórczej przemiany. Krótko, w trakcie przemiany, podmiot przekracza samego siebie. Otwiera się na ową „drugą stronę powietrza”. Można tu też mówić o pewnej sferze podmiotowej. Ta sfera jest założona i stanowi podglebie motywów „naszego wnętrza” czy wybuchu „świętego pożegnania”, w których jest ukazane przejście od sfery podmiotu do przedmiotu i dalej w przestrzeń „już nie do zamieszkania”. Do tego wieńczącego utwór motywu przejdę za chwilę. Poprzez te wszystkie motywy podmiot może być pełniej i precyzyjniej rozumiany jako zdolny do rzeczywistnienia i zarazem rzeczywistniący się w procesie twórczej przemiany. W ten sposób podmiot, choć ukryty, może być dostrzeżony i wyartykułowany. Można też dostrzec jego wkład w proces wypełniający twórczą przemianę.

Już w pierwszej metaforze „oddech posągów”, odwołującej się do dzieł sztuki rzeźbiarskiej, można dostrzec taki ożywiający sens muzyki-sztuki.

Metafora „cisza obrazów” zawiera w sobie odwołanie do malarstwa i wprowadza nastrój kontemplacyjnego skupienia. To określenie metaforyczne, odczytywane w opozycji do pierwszego, przywołuje motyw ciszy, swoistej pauzy, na tle której można dopiero „usłyszeć” tajemny „oddech posągów”. Można by to rozumieć także jako dopełnienie głosu rytmu oddechu przez wyciszenie kontemplacyjne przesuujących się w wyobraźni twórcy obrazów. Cisza ta nie jest ciszą otaczającą obrazy. To jest cisza ukryta w obrazach. A raczej cisza wydobywana skupionym słuchem z obrazów. To, co było widzialnością w tamtym utworze, narzucającą się, bijącą od torsu Apollina niczym lśnienie światła kandelabru, staje się widzialnością bardziej uwewnętrzną, „ciszą obrazów”.

Warto zauważyć, iż te dwa określenia metaforyczne w utworze nie zostały sobie ostro przeciwstawione. Stanowią one elementy wywodu lirycznego, zmierzającego do określenia muzyki jako źródłowej formy doświadczenia twórczego. Mają więc one charakter pewnego przybliżenia do tego, co się skrywa i nie poddaje uchwyceniu, czy też wręcz wymyka poetyckiemu ujęciu. Jest to o tyle ważne, że w dalszym toku wiersza oba te określenia, które mogą być wspólnie odczytywane jako głos oddechu słyszalny w ciszy, zostają jakby wchłonięte przez „słyszalny krajobraz”.

Kolejne określenia wyprowadzają nas nie tylko poza granice tego, co fizycznie uchwytne, zmysłowego zjawiska, ale także poza granice wyrażalnego. Pojawia się trzecie określenie muzyki jako „mowy, gdzie mowy / kończą się” (w przekładzie Adama Pomorskiego: „mowy po końcu / mowy”). Czy to znaczy, że to spotkanie, mówiąc skrótowo, oddechu z ciszą wykracza poza możliwości opisanego go w dostępnej ludzkiej mowie? W tym określeniu widziałbym odniesienie do poezji pozasłownej jako stanu twórczego ducha. Przywraca ono, paradoksalnie, muzyce głos po

pauzie ciszy, a jednocześnie pogłębia ciszę. Sprawia, że cisza nabiera źródłowego znaczenia mowy pozasłownej, mowy milczenia, owej przed-mowy. Muzyka w tym kontekście okazuje się mową tego, co w mowie niewyraźne. Czyli poezją, która dociera do granic wyrażalnego. Mówiąc prościej, poezją jako niewyraźnym w mowie wewnętrznym stanem ducha. Ale kolejne określenie odwołujące się do czasu przynosi tu znaczącą zmianę. Podsumowuje ono dotychczasowy wywód liryczny i jest wstępnym określeniem twórczej przemiany. Czas przeciwstawiony zostaje jako „pionowy”, wertykalny, horyzontalnemu wyczerpaniu czy zużyciu serc. Można w tym widzieć aluzję do muzyki jako sztuki temporalnej. Ale istotniejsze skojarzenie dotyczy pewnej punktowości czasu. Pionowość czy prostopadłość czasu („Czasie / prostopadły”, przeł. A. Pomorski) jakby naznacza szczególnie uderzenia serca, wyróżnia je spośród innych, wzmaga ich bicie. Można to rozumieć jako swoistą strzelistość chwili twórczego bycia. Chwila ta stanowi o istocie twórczego doświadczenia. Staje się głębokim przeżyciem serca, które zostaje jakby naznaczone, w y p a l o n e w tej chwili, ale jednocześnie samo się wypala i ginie. Motyw serca stanowi wprowadzenie do następnej strofy.

W drugiej strofie twórcza przemiana zostaje ujęta jako przemiana uczuć w „słyszalny krajobraz”. Padają dwa pytania, które precyzują kierunek tej przemiany uczuć – „do kogo?” i „w co?”. „Słyszalny krajobraz” jawi się jako odpowiedź. W tym określeniu można dostrzec syntezę wcześniejszych ujęć. Otóż krajobraz, które może być usłyszany, łączy w sobie, jak wspomniałem, wsłuchiwanie się w głos oddychających posągów ze wsłuchiowaniem się w wyciszenie obrazów. Ledwo słyszalny „oddech posągów” przenika w „ciszę obrazów” i, rzecz można, nasycza ją jakby podskórnie tak, że może powstać z tej ciszy „słyszalny krajobraz”. W takim krajobrazie można dostrzec też kontemplacyjne uwewnętrznienie skrytej mowy milczenia. A także ślad pionowego czasu, który jakby rozdziera ten krajobraz, przerywa jego, by tak rzec, zadumę, swoistą „zmoję” milczenia. Sprawia, że jego skryta mowa milczenia może być słyszalna. „Słyszalny krajobraz” reprezentuje zatem milczącą uwewnętrznioną mowę uczuć poddanych próbie czasu i wydobytych z przemijania, przetworzonych przez czas w coś uzewnętrznionego.

Sądzę więc, iż ten szczególny krajobraz reprezentuje utrwaloną jakby namalowaną chwilę twórczego bycia i jej rezultat. Czyli proces twórczy jako źródłowy stan ducha poety czy artysty oraz jego uzewnętrznienie w postaci dzieła.

Szczególnie istotny w wierszu źródłowy moment twórczej przemiany wiąże się ze „świętym pożegnaniem”. Czym jest ten moment? Jeśli przyjmiemy, że poeta jest w drodze do źródła i poprzez stany swego ducha sam staje się siedliskiem źródłowości, to wizja, której nośnikiem i symbolem jest muzyka, a która zdaje się przybywać z owego skrytego życia dzieła w „oddechu posągów”, trafia na urobiony przemianą uczuć grunt wnętrza i jakby nie mieści się w nim, wybucha z niego. Nabiera mocy transcendującej. Transcendowanie ujawnia się jako przewyższanie i wybuchanie. Twórcza przemiana jest przemianą

uczuciu, a także spiętrzeniem ich – na co może wskazywać czas pionowy. Znaczy to, iż wizja twórcza przerasta skalę uczuć. Można to rozumieć szerzej jako intensyfikację rozmaitych sił twórczej osobowości, takich jak: wrażliwość, uczuciowość, doświadczenie, wyobraźnia, intuicja, obraz świata, wola, które zostają zaangażowane w przetwarzanie i konkretyzację twórczej wizji.

Jak można rozumieć zakończenie utworu? Czym jest ta „druga strona powietrza”? Jeśli przyjmiemy, że to, co wewnętrzne, najtajniejsze, zostaje przetworzone w procesie twórczym w to, co zewnętrzne, to wówczas zrozumiałe staje się owo pożegnanie. W procesie twórczym w specjalny sposób żegnamy się ze sobą.

Liryczny wywód przebiega w rytm szczególnej muzyki oddechu. Ten oddech, jak w wyjściowej metaforze, wskazuje na owo skryte życie dzieł sztuki. Niesie w sobie pulsowanie i siłę twórczego źródła. Muzyka stanowi siłę, która skrywa się za poszczególnymi obrazami i uruchamia ich bieg. Ten oddech umożliwia twórczą przemianę. I twórcza przemiana wspiera się na pulsowaniu oddechu.

Można powiedzieć, że wiersz zaczyna się „oddechem” i w pewnym znaczeniu kończy się oddechem. Ale to dwa różne oddechy. Ten pierwszy jest jak utajona potencja w skrytym życiu dzieł sztuki, która wymaga szczególnego wsłuchiwania się i wypatrywania. Ten drugi jest jak siła, która pobudza i urzeczywistnia procesy twórczej przemiany. Staje się – rzecz można – oddechem wzmożonym i oczyszczonym, jakby czystą esencją oddechu. Jeżeli bowiem utwór kończy się odwołaniem do „drugiej strony powietrza”, to – wolno spytać – a gdzież jest ta pierwsza strona? Czyż nie skrywa się ona właśnie w owym wyjściowym, bardziej źródłowym niż początkowym „oddechu posągów”? Jeśli byśmy udzielili pozytywnej odpowiedzi na to pytanie, to moglibyśmy tę „drugą stronę” potraktować jako dalszy ciąg, dopełnienie, które poprzez spotęgowanie i oczyszczenie nabiera charakteru esencjalnego.

W ten sposób lepiej widać strukturę lirycznego wywodu jako właśnie muzyki oddechu. Ten „oddech” esencjalny czerpie energię z tego pierwszego oddechu jakby z pierwszej, niewypowiedzianej, skrytej strony powietrza. Trzeba zatem rozpatrywać ten oddech jako naprawdę szeroki. Taki, który w ruchu powrotnym zagarnia ze zdwojoną siłą ów wyjściowy „oddech posągów” i unosi, zabiera go ze sobą w przetworzonej, czystej postaci. Czyli uwalnia od posągów i niesie dalej poprzez cały liryczny wywód w szeroki świat, a raczej w coś bezkresnego. Wyzwała bowiem od wszelkiej przedmiotowości. Oddech ten w swojej istocie przestaje już być oddechem, a staje się czystym tchnieniem. Ale dokąd, ku czemu się kieruje i zmierza? Wydaje się, iż poza dostępne i uchwytnie uwarunkowania relacji podmiot – przedmiot. To już jest dech niczym bezkresny haust powietrza. Zwrócenie w powietrznej kontemplacji właśnie ku owej „drugiej stronie powietrza” i pogrążenie się w niej.

Można zatem przyjąć, iż zachodzi korelacja pomiędzy głównymi momentami twórczej przemiany a istotnymi elementami utworu. W ten sposób możemy dostrzec pewną sferę źródłowości tej przemiany. Wydaje mi się, że możemy

wyróżnić cztery główne momenty, jakby rzuty, które określają tę przemianę. Składają się one na źródłowość twórczego źródła w twórczej przemianie.

„Oddech posągów” to odwołanie do skrytego życia dzieł sztuki, a zarazem pierwszego momentu owej przemiany.

Muzyka jako przed-mowa i meta-mowa, jako ogarniająca *pneuma* (πνεῦμα), która przenika w „słyszalny krajobraz”, to drugi moment, czyli owo samostwarzanie dzieła. Wizja w procesie twórczym podlega przetworzeniu i powstaje dzieło sztuki. W ten sposób ucieleśnia się w dziele.

Natomiast „święte pożegnanie” pokazuje trzeci moment, czyli twórczego stawania się podmiotu jako siedliska twórczej przemiany. Dzieło żegna się z nami, gdy tworzymy. Tworzenie polega na wyrzucaniu z siebie wnętrza. Wnętrze „wybucha z nas”. W tym wybuchaniu następuje otwarcie wnętrza. Wnętrze jako „przestwór serca”, „wnętrze serca” („Hertzraum”). To jest siła twórcza, która nas przerasta. Wnętrze nas ocala.

C. Czwarty rys twórczej przemiany

Możemy wszak dojrzeć jeszcze czwarty rys twórczej przemiany. Dotyczy on owej „drugiej strony powietrza”.

Ażeby lepiej ukazać ten rys, warto przywołać kilka innych jeszcze spostrzeżeń Rilkego o roli żywiołu powietrznego w rzeźbiarstwie i sztuce Rodina. Poeta zauważa znaczenie dopasowania rzeźby do „otaczającego ją powietrza, niczym do niszy”⁴². Dostrzega też w nowszych pracach, małych grupach, przyciągnięcie „powietrza jak najbliżej ku powierzchni swych dzieł, to tu wydaje się, jakby po prostu rozpuścił w nim kamień”⁴³. Zaś w nawiązaniu do *Mieszczan z Calais*, mocno akcentuje to, że postaci tego dzieła łączy „tylko powietrze”, „świat własny, całość, wypełniona życiem”, „pośrednictwo powietrza”⁴⁴. Jego zdaniem, szczególnej obecności powietrza, przestrzeni, atmosfery, która „otaczała [...] połączone płaszczyzny bardziej ruchliwie i jak gdyby namiętniej”, sztuka ta zawdzięczała „ową wielkość i samodzielność, ową nieopisaną dojrzałość”⁴⁵. Poeta snuje analogię do „zwierząt na katedrach”⁴⁶. Wskazuje, iż tam uczestnictwo powietrza oznaczało ciszę lub wiatr⁴⁷. Poprzez te spostrzeżenia zbliżamy się do określenia najistotniejszej cechy sztuki Rodina jako „monumentalnej zasady jego kunsztu”⁴⁸.

⁴² R. M. Rilke, *Auguste Rodin*, s. 21.

⁴³ *Ibidem*, s. 103

⁴⁴ *Ibidem*, s. 94.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 95.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Por. *ibidem*, s. 95-96.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 96.

Otóż Rilke formułuje ją jako tworzenie dzieł, które są „widoczne z daleka”, „otoczone nie tylko najbliższą warstwą powietrza, lecz całym niebem”⁴⁹.

Jeżeli teraz zestawimy te dwa sformułowania, jedno z refleksji estetycznej, drugie z wiersza, to możemy zauważyć, iż łączy je istotne pokrewieństwo powietrznego żywiołu. Jednocześnie ten żywioł podlega poetyckiemu przetworzeniu poprzez hiperbolizację. Pod tym względem możemy zauważyć znaczącą analogię. W dociekaniach estetycznych „najbliższa warstwa powietrza” rozrasta się do „całego nieba”. Natomiast w wierszu pomiędzy „oddechem posągów”, do którego trzeba się w szczególny sposób przybliżyć, więc w tym znaczeniu najbliższym, a ową „drugą stroną powietrza” najdalszą „jako najbardziej wypróbowana dal”, zachodzi podobna relacja. Gdyż ta „druga strona powietrza”, która wykracza poza wszelką bliskość oddechu i staje się dalą, podlega jeszcze swoistemu rozpostarceniu, maksymalnemu otwarciu na to, co źródłowe, wykraczające poza możliwą uchwytalność i wyczerpywalność, jako sfera, jak pisze Rilke: „czysto, / ogromnie, / już nie do zamieszkania”. Następuje tu przeistoczenie owego wyjściowego oddechu w dopełniający dech, w utożsamienie ze sferą tego, co źródłowe. To jest właśnie ten czwarty rys twórczej przemiany. Widać zatem, że ten czwarty rys, być może, docelowy w twórczym zadaniu Rilkego, ukazuje maksymalną otwartość na to, co źródłowe, tj. na całą sferę źródłowości twórczej przemiany.

Myślę, że w tym utworze, a zwłaszcza w końcowych wersach, ujawniają się owe „ogromne hiperbole sztuki”, o których pisał Rilke w kontekście własnej twórczej drogi.

5. Podsumowanie

W powyższych rozważaniach starałem się ukazać szczególnie istotne zagadnienia myśli estetycznej i praktyki poetyckiej Rainera Marii Rilkego. Skupiłem się na jego rozumieniu twórczej drogi, twórczego zadania poetyckiego, przede wszystkim zaś na wydobyciu z jego refleksji i wierszy istotnych momentów i rysów twórczej przemiany. Jak już pisałem na początku, rysy te ujmuję jako zakorzenione w twórczym doświadczeniu – na co wskazały dociekania nad wybranymi utworami Rilkego – zaś momenty jako refleksyjnie określone właściwości tegoż doświadczenia.

Twórcza przemiana wiąże się z symboliką źródła. Dokładniej zaś, ze względu na jej strukturę oraz główne momenty i rysy, stanowi określenie precyzyjniej oddające jej charakter w postaci sfery twórczej źródłowości. Tak ujęta twórcza przemiana stanowi, jak sądzę, najgłębszy wgląd i wyraz poetyckiego doświadczenia Rilkego.

⁴⁹ *Ibidem*.

W pierwszych dwóch częściach rozważań skupiłem się na myśli estetyczno-krytycznej zawartej w listach i książce Rilkego o Rodinie. Starałem się odnaleźć i wskazać te motywy, które mogłyby pomóc w rozpoznaniu twórczej przemiany. W odwołaniu do refleksji poety określiłem trzy główne momenty i ukazałem ich znaczenie. Są to: wgląd w skryte życie dzieł sztuki, samostwarzanie dzieł, odniesienie do twórczego podmiotu.

W trzeciej części rozważań podjąłem refleksję zwłaszcza nad dwoma utworami poetyckimi. Analiza i interpretacja tych wierszy doprowadziła do wniosków, iż można wskazać w nich motywy pokrewne tym trzem momentom twórczej przemiany, jakie zostały określone w wyniku dociekań nad myślą estetyczną poety. Te motywy ujmują i wypowiadają zarazem podstawowe rysy twórczego doświadczenia. Udało się więc odkryć i pokazać istotne więzy między tymi momentami twórczej przemiany z myśli estetycznej a skrytymi rysami tejże przemiany w samej poezji Rilkego. Co więcej, ta wyprawa w głąb poetyckiego doświadczenia przyniosła kolejne ważne odkrycie. Można je nazwać odkryciem czwartego rysu twórczej przemiany. Ujmuję je jako maksymalne transcendujące otwarcie, które wyrasta z doświadczenia tej przemiany. Ogarnia ono i przenika całą sferę jej źródłowości. Stanowi też najgłębszą podstawę dla pozostałych rysów przemiany i refleksyjnych momentów.

W ten sposób starałem się ukazać źródłową sferę twórczej przemiany. Sfera ta wyraża, jak już wcześniej wspomniałem, istotne momenty i rysy doświadczenia twórczego poety. Ukazuje ona dynamikę jego procesu twórczego. Tę dynamikę, na którą składają się owe cztery główne rysy i trzy momenty, można nazwać dynamiką źródłowego stawania się. Widzę także możliwość wzbogacenia tego ujęcia o wydobywanie z myśli estetycznej Rilkego odpowiednika owego odkrytego w jego poezji czwartego rysu twórczej przemiany. Ta dynamika oznacza skryte pulsowanie twórczego źródła. W tym pulsowaniu łączą się wskazane rysy i momenty.

W ten sposób możemy lepiej rozumieć charakter owej twórczej przemiany, która należy do najistotniejszych zjawisk związanych z procesami tworzenia dzieł sztuki.

W dynamice tej przemiany przejawiają się owe „ogromne hiperbole sztuki”, o których pisał Rainer Maria Rilke.

I lepiej widać znaczenie i charakter owego spojrzenia, które wydobywa się z „niebywałej głowy” Apollina i przenika tors posągu. Z tego torsu emanuje blaskiem i przemienia się w twórcze widzenie. To widzenie źródłowe, o sile skupiającej jedności nieodłączne od twórczej przemiany. Wybucha ono z mocą gwiazdy i z „każdego miejsca tego głazu” kieruje się ku poecie, twórcy. Niesie w sobie nakaz przemiany życia, czyli twórczej przemiany.

To spojrzenie-widzenie kieruje się także ku owej „drugiej stronie powietrza”.

Marek Kazimierz Siwiec

The Unusual Gaze of Apollo. Rainer Maria Rilke – the “Great Hyperboles of Art” as the Sourceness of Creative Transformation

Abstract

The author of the sketch aims to present the role of creative experience in the aesthetic thought and poems of Rainer Maria Rilke. According to the author, this experience is the foundation of the poet’s creative task and an important theme in his poetry. The centre of this experience is what the author calls creative transformation. He attempts to define its nature, stressing that it is tied to the symbol of the source. He introduces the distinction into traits and instants into the creative characteristic. The traits take root in the very experience of it, whereas instants relate to the reflective approach to it.

In the first two sections, the author engages in a reflection upon the poet’s aesthetic thought found in his letters and in his book on Auguste Rodin. This leads to the conclusion that the poet indicates three instants of creative transformation: the secret life of the works of art, the self-creation of the works, and the transformation of the subject.

The second section is focused on two poems by Rilke, the “Archaic Torso of Apollo” and “Music.” The author demonstrates that, in parallel to the instants above, the three main traits of the experience of creative transformation are expressed in them. He uncovers and reveals significant links between these contexts, that is, the instants of creative transformation in aesthetic thought and the hidden traits of this transformation in Rilke’s poetry. He also discovers a fourth trait of the experience of this transformation in the “Music” poem, which he construes as the maximally transcending opening. It encompasses and permeates its whole sourceness sphere, and therefore is the deepest foundation of its remaining traits and reflective instants.

In the conclusion, the author states that this sourceness sphere shows the dynamics of the poet’s creative process. It can be called the dynamics of becoming through the source. It means there is a hidden pulse of a creative source.

It is in the dynamics of creative transformation that the “great hyperboles of art,” described by Rilke, are seen.

Keywords: Rainer Maria Rilke, August Rodin, creative experience, creative transformation, creative source, sourceness of the creative transformation, trait of creative transformation, instant of creative transformation, sphere of creative transformation.

