

## Modernistyczny dialog poezji z muzyką w twórczości Rilkego

---

Anna Szlagowska

### *Rilke a modernizm*

Wielu literaturoznawców zajmujących się twórczością Rilkego wlicza go w poczet modernistów<sup>1</sup>. Rilke nie tylko z uwagi na lata życia (187–1926), lecz także pod względem światopoglądowym i stylistycznym doskonale wpisuje się w nurt modernistyczny. Fakty te upoważniają do postawienia pytania, w jakiej mierze w swym pojmowaniu muzyki należał do współczesnej mu moderny?

Teoria *correspondance* Baudelaire’a jest jednym z kluczy do zrozumienia sztuki Rilkego. Wydaje się, że w sposób uproszczony streszcza tę koncepcję cytat z Baudelaire’a przywołujący słowa z *Kreislerian* E.T.A. Hoffmanna:

„Gdy słyszę muzykę, nie tylko we śnie i lekkim majaczeniu poprzedzającym sen, lecz nawet przebudzony, odnajduję podobieństwo i wewnętrzny związek między barwami, dźwiękami i zapachami. Wydaje mi się, że wszystkie je zrodził ten sam promień światła i że powinny się jednoczyć w cudownym koncercie. Zwłaszcza zapach pomarańczowych i brązowych nagietków działa na mnie w czarodziejski sposób. Pograżam się wówczas w głębokim marzeniu i jak gdyby z oddali słyszę poważny i pełny dźwięk oboju”<sup>2</sup>.  
Odnieść to można do fragmentu powieści *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* Rilkego: „Aus Millionen kleinen ununterdrückbaren Bewegungen setzt sich ein Mosaik überzeugten Daseins zusammen; die Dinge schwingen ineinander hinüber und hinaus in die Luft, und ihre Kühle macht den Schatten klar und die Sonne zu einem leichten, geistigen all, und man muss allem sein, um nichts zu versäumen“.  
(„Z miliona małych, nie dających się stłumić poruszeń składała się mozaika bytu. Rzeczy przepływały w siebie nawzajem, a potem szybowały w powietrze, ich chłód czynił cienie przejrzystymi, a słońce zapadało się lekko w dolinę, i trzeba było być wszystkim równocześnie, żeby niczego nie utracić”)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> M. in. Manfred Engel, *Rilkes „Duineser Elegien” und die moderne deutsche Lyrik*, Stuttgart 1986 czy Judith Ryan, *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*, Cambridge 1999.

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, *Salon 1846*, w: *Rozmaitości estetyczne*, przeł. Joanna Guze, Gdańsk 2000, s. 82-83.

<sup>3</sup> Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, München 2004, s. 144.

Choć wypowiedź ta nie odnosi się bezpośrednio do muzyki, to jednak streszcza postawę poznawczą Rilkego wobec świata. Rzeczywistość pełna jest różnorodnych i ulotnych wrażeń, których nie można traktować w oderwaniu od siebie, a jedynie w mętnym pomieszaniu ogólnej, spajającej je aury.

Rilke, podobnie jak Baudelaire, który z kolei kontynuował myśl Swedenborga, pojmował świat jako całość. Towarzyszyło mu przekonanie, że świat można podporządkować pojęciu „Universalkorrespondenz”, czyli wzajemnego przenikania się i oddziaływania na siebie wszystkich jego elementów: „Pod pozornie rozdzielonymi obszarami ukrywa się ich bezpośrednie połączenie”<sup>4</sup>. Według Rilkego istnieje ścisła zależność nie tylko pomiędzy duchowym i cielesnym wymiarem rzeczywistości, lecz także pomiędzy poszczególnymi zmysłami, które dostarczają wrażeń swobodnie przechodzących w siebie nawzajem. U podłoża takiego światopoglądu tkwiło przeświadczenie kontynuujące myśl dojrzałego Goethego, a w pełni rozwinięte w filozofii Bergsona, że natura z gruntu jest dynamiczna, że wszystko uczestniczy w podlegającym ciągłym przemianom procesie. Właśnie na procesach obserwowalnych w naturze Paul Klee oparł pomysł wzajemnego oświetlania się sztuk, który wykorzystywał przenosząc na płótno struktury muzyczne<sup>5</sup>. Podobnie Rilke mając na uwadze jedność świata, w którym jeden zmysł łatwo zastępuje inny, chętnie budował pomosty pomiędzy muzyką, malarstwem, rzeźbą a literaturą jako wysłannikami poszczególnych, wzajemnie uzupełniających się zmysłów.

Pojmowanie świata jako nierozzerwalnej całości miało w przypadku Rilkego też inne, daleko idące konsekwencje. Z punktu widzenia całości znosiły się dla niego podstawowe opozycje pomiędzy tym, co wewnętrzne i zewnętrzne, duchowe i cielesne, piękne i brzydkie, dobre i złe, a nawet pomiędzy życiem a śmiercią<sup>6</sup>. Wszystko się zazębiało, współlistniało i przepływało w siebie. Także zaprezentowana koncepcja stanowiła punkt wyjścia nie tylko dla przenikania się sztuk, lecz przede wszystkim dla filozoficznej refleksji, w której świat należałoby streścić metaforą dynamicznej harmonii.

Należy jednak podkreślić, że przynajmniej we wczesnej fazie twórczości Rilke był raczej przeciwny łączeniu ze sobą różnych gatunków sztuki np. dopisywaniu muzyki do utworu poetyckiego, jak to dzieje się w przypadku różnych gatunków muzyki wokalne lub sięgania po wzór literacki w librettach operowych. Opera dla Rilkego odznaczała się naiwnością każdej ze współtworzących ją sztuk, a więc także niemożnością rozwinięcia w pełni możliwości żadnej z nich. Dla Rilkego synteza sztuk nie oznaczała łączenia różnych gałęzi sztuk w jedno, jak to dzieje się np. w pieśni czy operze, lecz w ramach jednej dziedziny sztuki wykorzystywanie inspiracji i zapożyczeń z innych sztuk. Uważał, że jeden rodzaj sztuki powinien posiadać cechy innych sztuk. Twierdził, że wszystkim gałęziom sztuki przyświeca ten sam cel i każda ze sztuk sama dla siebie musi realizować postulaty sztuki w ogóle. Zadaniem sztuki jest przede wszystkim wytworzenie zamierzonego nastroju. Pieśń, obraz czy wiersz dążą do tego, aby wywołać w odbiorcy lub wyrazić pożądaną nastrój<sup>7</sup>. Kolejnym, ambitnym zadaniem sztuki, zdaniem Rilkego jest

<sup>4</sup> Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke* wydane przez Rilke-Archiv, Frankfurt am Main 1955- 66, t. 6, s. 1093.

<sup>5</sup> Günther C. Rimbach, *Zum Begriff der Äquivalenz in Werke Rilke und zur Entsprechung zwischen den Künsten in der Poetik der Moderne*, w: *Modern Austrian Literature*, 1982, tom 15, nr 3/4, s. 131.

<sup>6</sup> Werner Günther, *Weltinnenraum. Die Dichtung Rainer Maria Rilkes*, Berlin 1952, s. 24.

<sup>7</sup> Rainer Maria Rilke, *Tagebücher aus der Frühzeit*, Frankfurt am Main 1973, s. 49–50.

wyrażenie Absolutu. Żadna ze sztuk nie jest przecież samowystarczalna i żeby spełnić owe niezwykle trudne zadania poszukuje wsparcia w innych dyscyplinach artystycznych, aby jednocząc siły znaleźć się bliżej celu.

Język literacki dociera do swoich granic i nie potrafi ich przekroczyć, dlatego odwołuje się do muzyki, która prawdopodobnie jest najbardziej „samowystarczalna” pośród sztuk. Rilke należał do poetów, dla których modernizm wiązał się z kryzysem języka. To Nietzsche najpełniej wyraził sceptycyzm wobec języka. W rozprawie *O prawdzie i kłamstwie* pisał o tym, jak słowo jest niewierne pierwotnemu, zindywidualizowanemu odczuciu; jak sprowadza doświadczenie do wymiaru przeciętności stawiając znak równości pomiędzy kilkoma różnymi przeżyciami, tym samym ujednociając je<sup>8</sup>. To, co najbliższe prawdy wymyka się zdaniem Nietzschego schematyzacji, którą wprowadza język, jest nieregularne, niepowtarzalne i jednostkowe. W *Tako rzecze Zaratustra* Nietzsche pisze o dysproporcji, jaka zachodzi pomiędzy żywą, niezwykle różnorodną, pozostającą w ciągłym ruchu rzeczywistością, a pojęciem, które ją zamraża. Język był dla Nietzschego podstawowym narzędziem schematyzowania rzeczywistości, a tym samym jej zakłamywania. Podobnie jak racjonalne, naukowe myślenie, język miał narzucać bogatemu, spontanicznemu i irracjonalnemu żywiołowi życia logiczny skafander.

W tej intelektualnej atmosferze narodziły się dążenia symbolistów, którzy poszukiwali nowego, innego języka. Z założenia był to język, który różni się od potocznego, wyrwany ze skonwencjonalizowanej mowy codzienności, dostosowany do artystycznych wyżyn. Język ten miał nie nazywać, ale sugerować jak twierdził Moreas – wyrażać idee w sposób nie do końca pojęciowo ukonstytuowany i nie bezpośredni.<sup>9</sup> Mallarmé pisał o operowaniu aluzjami, które w sposób pośredni mają wywoływać zamierzone stany ducha. Wynika stąd wyraźne uzasadnienie dla symbolistycznej aprobaty względem muzyki, która stała się dla tej grupy poetów wzorem do naśladowania. Muzyka jako najbardziej wieloznaczna ze sztuk, w swym przekazie z konieczności zdana na niedookreślenie i niedopowiedzenie, nie nazywająca niczego wprost, przez wielu uważana za sztukę asemantyczną, stała się dla nich niedoścignionym ideałem - kwintesencją sztuki.

Istotny dla Rilkego jest też prymat nastroju jako niezwykle ważnej kategorii nowej sztuki. Poezja, podobnie jak muzyka, nie ma przekazywać konkretnych myśli, ale raczej niesprecyzowane nastroje<sup>10</sup>. Podobnie jak muzyka ma oddziaływać na odbiorcę pobudzając cały jego układ nerwowy, a nie tylko intelekt. Naśladując muzykę, powinna oddawać nastrój i jego niuanse. Muzyka, jak wiadomo, w wyjątkowy sposób potrafi jednemu odczuciu nadać wiele subtelnie zróżnicowanych odcieni, unikając banalności i dosłowności sformułowań oraz nie wpadając w pułapkę zbyt ograniczonego i skąpego nazewnictwa. W eseju *Moderne Lyrik* pisze o oddaniu poprzez język „najsztelniejszych wewnętrznych poruszeń”<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Cytat za: Manfred Engel, op. cit., s. 87.

<sup>9</sup> Manfred Engel, op. cit., s. 89.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 94.

<sup>11</sup> Dieter Saalman, *Symbolistische Echos in Rilkes Essay „Moderne Lyrik”*, w: *Neophilologus* 1975 (59), s. 284.

Dla Rilkego, podobnie jak dla innych modernistów, kryzys języka wiązał się z jednej strony z niemożnością oddania w języku niezwykle bogatej, złożonej i pozostającej w ciągłym ruchu rzeczywistości, z drugiej strony - z niemożnością oddania tego, co się poza tą rzeczywistością ukrywa i w jakimś stopniu ją przekracza. Rilke w swej twórczości zdradzał, że posiada bardzo silne przecucie tego „Nienazwanego” i „Obcego”, które krąży gdzieś na obrzeżach realnego świata. W *Maltem* pisze np. o strachu przed duchami, które przynależą właśnie do owego „niewypowiedzianego” wymiaru poszerzającego granice rzeczywistości<sup>12</sup>. Właśnie wobec „Niewyraźnego”, czającego się w samej rzeczywistości i poza nią, poeci czuli się bezradni. Odwoływali się do innych sztuk. W szczególności do muzyki, która paradoksalnie, pełniej potrafiła wyrazić to, co niewyraźne.

Kryzys języka wiązał się z odkryciem nowych, istotnych dla Rilkego wartości. Chodzi tu przede wszystkim o wzrost znaczenia formalnej strony poezji. Warto prześledzić, na jakim gruncie poetyka Rilkego styka się z poetyką symbolistów francuskich, którzy przodowali w odkrywaniu formalnych innowacji i formalnej wartości poezji. Wiadomo, że Rilke tłumaczył zarówno Mallarmégo jak i Valéry'ego<sup>13</sup>. Tak jak dla symbolistów, według Rilkego język powinien być wolny od ciężaru użyteczności i funkcjonalności, być wartością samą w sobie. Liczy się dlań nie tylko sens słów, ale - zwłaszcza we wczesnej twórczości - przede wszystkim ich brzmienie. To jak dźwięczą poszczególne zgłoski i jak układa się poetycka fraza, którą czytelnik odbiera nie tylko jako intelektualną, lecz także zmysłową przyjemność, zasłuchany w poezję jak w muzykę. Ze wspomnień Magdy von Hattingberg można dowiedzieć się, że Rilke często odczytywał publicznie swą poezję, nie szczędząc przy tym aktorskiej interpretacji i wytrawnego manipulowania głosem.

Podobnie jak dla symbolistów liczy się dla niego proces sugerowania poprzez język. Rilke stwierdza: „Słowa nie budują rzeczowo i bezpośrednio. W znacznie większym stopniu są one znakami dla niebezpośrednio wyrażonych sugestii”<sup>14</sup>.

Mallarmé wprowadził pojęcie „absence” określające stan, do którego doprowadzić miało wymazywanie rzeczy, tzn. konfrontowanie ich z nicością<sup>15</sup>. Zabieg ten polegał na możliwie najskuteczniejszym rozcieńczaniu materii rzeczy i rozmazywaniu jej konturów. Beda Allemann podobnego procesu dopatruje się u Rilkego w jego koncepcji „Verwandlung ins Unsichtbare” – „przemiany rzeczy w niewidzialne”. Za sprawą wzmiankowanej przemiany opisywany przedmiot miał osiąść najwyższy możliwy poziom abstrakcyjności.

Projekt „absence”, mający na celu demontować rzeczywistą obecność przedmiotów w wierszu, najpełniejszą realizację osiągnął w *Księdze* Mallarmégo. Zadaniem wiersza nie było już dłużej opisywanie przedmiotów, ani nawet rejestracja stanów ducha, lecz transpozycja na grunt języka czystych struktur umysłu lub rejestracja wyabstrahowanych idei. Rilke zbliżył się do Mallarmégo, aczkolwiek nie w tak

<sup>12</sup> Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen ...* op. cit., s. 104.

<sup>13</sup> Beda Allemann, *Rilke und Mallarmé: Entwicklung und Grundfrage einer symbolistischen Poetik*, w: Rilke in neuer Sicht, red. Kate Hamburger, Stuttgart- Berlin- Köln- Mainz 1971, s. 67.

<sup>14</sup> Dieter Saalman, op. cit., s. 284.

<sup>15</sup> Beda Allemann, op. cit., s. 69.

radykalnym ujęciu, poprzez swój wzorzec „figural Gedicht” – wiersza figuralnego. W końcowej fazie twórczości, jak zauważa Winfried Eckel, Rilke stworzył koncepcję wiersza niemimetycznego<sup>16</sup>. Jest to pomysł na wiersz, który nie opiera się na rejestracji statycznych obrazów, lecz na przetransponowaniu na grunt poetycki wyabstrahowanego przebiegu różnorodnych procesów i zastygłego w szeregu poetyckich strof dynamizmu. Można dopatrywać się tu związków z muzyką, której istotą jest procesualny ciąg, dynamiczny przebieg w czasie oraz pewien poziom abstrakcji.

Rilke jest podobny do Baudelaire’a w tym, że obiera antymimetyczność jako niezbędny wyznacznik nowej sztuki. Wiąże to poezję z muzyką, którą uważa się za najmniej mimetyczną ze sztuk. Adrian Stevens w porównawczym szkicu o Baudelaire i Rilke pisze o tym, jak ogromną rolę obaj artyści przypisywali wyobraźni w procesie twórczym<sup>17</sup>. Poezja nie jest sztuką naśladowania, ale sztuką przypominania; operowaniem materiałem pamięci – momentami nagromadzonymi w wyobraźni i utrwalaniem ich w różnorodnych konfiguracjach. Poezja nie jest nudnym powielaniem tego co już istnieje, ale odkrywaniem „Nowego”, wyjściem poza schematy. Musi zawierać w sobie element spontanicznej kreacji i zaskoczenia. O wyobraźni pisał Baudelaire w *Salonie 1859*: „To ona nauczyła człowieka sensu moralnego barwy, linii, dźwięku i zapachu. Ona, na początku świata, stworzyła analogię i metaforę. Dzieli na elementy wszelką rzecz i posługując się tworzywem zgromadzonym i ułożonym według zasad, których źródło odnaleźć można tylko w głębi duszy, tworzy świat nowy i doznanie nowość”<sup>18</sup>. Rilke również postulował: „Artysta wynosi rzeczy, które wybiera jego wyobraźnia ponad konwencjonalne stosunki, gromadzi je i zjednoczone przedstawia w odwróconym porządku”<sup>19</sup>. Lub w innym miejscu: „Publiczność często zapomina, że dzieło sztuki nie jest danym przedmiotem, ale przedmiotem wyobraźni”<sup>20</sup>.

Nakierowanie uwagi poety na wyobraźnię oznacza dowartościowanie tego, co w stosunku do niego wewnętrzne – sferę jego duszy i umysłu. Muzyka w modernizmie, który do pewnego stopnia przejmuje romantyczną estetykę, uchodzi za najbardziej subiektywną pośród sztuk. Jest to sztuka, która w najwyższym stopniu proklamuje prymat uczucia. Często nazywa się muzykę wręcz „językiem uczuć”, czystą ekspresją, tak jak to miało miejsce w romantyzmie. Rilke w eseju *Moderne Lyrik* przyznaje się do koncepcji sztuki, w której na nowo odkryty pierwiastek subiektywny odgrywa znaczącą rolę: „Trzeba się nauczyć traktować własną duszę tak jak niegdyś traktowało się otoczenie, trzeba stać się realistą obszarów intymnych i wewnętrznych jak niegdyś było się realistą lub naturalistą tego, co na zewnątrz, w świecie dookoła. Poznać swoją duszę oznacza uznać siebie samego za bogatszego”<sup>21</sup>. Rilke mu nie chodzi już o obiektywne ukazanie realiów zewnętrznego świata, lecz o to, jak ten świat odkształca się w subiektywnej wizji artysty. Jednym słowem – jak zmienia się ten świat w zależności od tego, kto na

<sup>16</sup> Winfried Eckel, *Musik, Architektur, Tanz. Zur Konzeption nicht-mimetischer Kunst bei Rilke und Valéry*, w: *Rilke und die Weltliteratur*, red. Manfred Engel, Dieter Lamping, Düsseldorf - Zürich 1999, s. 246.

<sup>17</sup> Adrian Stevens, *La sensation de neuf: Rilke, Baudelaire und die Kunsthauffassung der Moderne*, w: *Rilke und die Moderne*, red. Adrian Stevens, Fred Wagner, London 1996, s. 234.

<sup>18</sup> Charles Baudelaire, op. cit., s. 249 - 250.

<sup>19</sup> Cytat za: Adrian Stevens, op. cit., s. 233.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 231.

<sup>21</sup> Dieter Saalman, op. cit., s. 277.

niego patrzy. A właśnie zorientowanie na czujące, partycypujące w świecie artystyczne „ja” było jednym z podstawowych wyznaczników modernizmu.

### **Rilke a muzyka**

Nastawienie Rilkego wobec muzyki ulegało wielorakim przemianom w przeciągu jego życia<sup>22</sup>. We wczesnym okresie twórczości można zauważyć fascynację muzyką przemieszaną z obawą przed nią. Muzyka jako sztuka związana przede wszystkim z sferą emocji, niezwykle ekspresyjna i wywołująca w słuchaczach silne doznania, napawała Rilkego lękiem i niepokojem. Zainteresowanie muzyką przejawiało się wówczas dbałością o śpiewność poetyckiej frazy, co oznaczało równocześnie spadek zainteresowania warstwą treściową utworów. Śpiewność stawała się elementem nadrzędnym, który rozrastał się kosztem innych artystycznych parametrów. Poezja wymykała się kontroli intelektu, który osiągnął panowanie nad nią dopiero w późniejszej fazie twórczości. A zatem muzyka stanowiła zagrożenie dla zbyt wrażliwej psychiki Rilkego i początkującej, wciąż niepewnej siebie twórczości, przepełnionej nadmiernym sentymentalizmem i przesadną uczuciowością.

W okresie paryskim, kiedy Rilke pod wpływem Rodina rozwinął swoje zamiłowanie dla sztuk plastycznych, zainteresowanie muzyką chwilowo osłabło. Do tego stopnia, że w słynnym liście do Lou Salomé Rilke nazywał muzykę zaprzeczeniem sztuki w ogóle. W czasie rozkwitu „Ding-Gedicht” – „wiersza-rzeczy”, w którym Rilke usiłował przede wszystkim poprzez utwór poetycki urzeczywistnić przedmioty, nadając dziełu sztuki solidność i konkretność prawdziwych rzeczy, skupiał się na wizualnych obiektach a nie mglistych ideach. W okresie, kiedy jego poezja dążyła za wszelką cenę do osiągnięcia efektu zwartości i kondensacji, muzyka jawiła mu się jako sztuka, która podąża w dokładnie przeciwnym kierunku, zmierzając do rozproszenia realności rzeczy. Była dla niego sztuką, która balansuje na granicy tego, co realne i nierealne.

W chwili, gdy Rilke poczuł, że na drodze „Ding-Gedicht” dotarł do martwego punktu, ponownie zwrócił się w stronę muzyki. W okresie poprzedzającym powstanie *Elegii* Rilke doświadczył kryzysu twórczego, objawiającego się wszechogarniającą apatią. I tak jak w młodości wzbraniał się przed nadmiarem uczuć, które oferowała muzyka, tak teraz zatęsknił do nich. Muzyka stanowiła dla niego siłę, która wyrwała go z niemocy twórczej, pobudziła i na nowo zainspirowała. Duże znaczenie odegrała tu oczywiście znajomość z pianistką Magdą von Hattingberg. Tak jak wcześniej Rilke spodziewał się, że Rodin wprowadzi go w arkana sztuk wizualnych, tak teraz oczekiwał od swej przyjaciółki, że pozbawi go ignorancji w dziedzinie muzyki.

W styczniu 1914 roku Rilke otrzymał list od mieszkającej w Wiedniu, osiem lat młodszej od niego pianistki, Magdy von Hattingberg, uczennicy Ferruccia Busoniego, jednego z największych pianistów wszechczasów. List zawierał podziękowanie za to, co poeta oferował jej muzyce swym młodzieńczym

<sup>22</sup>Por.: Thomas Kovach, *Rilke Wendung zur Musik: Das Gedicht „Bestürz mich, Musik”*, w: *Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründzeit bis zur Gegenwart: Jacob Steiner zum Geburtstag*, red. Roland Jost, Hansgeorg Schmidt – Bergmann, Frankfurt am Main 1986.

działkiem – *Powiastkami o Panu Bogu*. Rilke odczuwał w tym czasie, że dotarł do kresu tego, co widzialne: „Usiadłem wtedy i poczułem się jakby u kresu mojego spojrzenia, jak gdybym musiał oślepnąć od wchłoniętych przeze mnie obrazów”. Gdy przypadkowo w hotelu, w którym się wówczas zatrzymał, usłyszał kogoś grającego na fortepianie, pisał później o tym swej nowo-poznanej listownej przyjaciółce: „Świat przemienia się w ów wspaniały żywioł (ledwo go znam, był on dla mnie zawsze zbyt potężny), w bardziej oderwaną formę; moje serce wypełniło niewymowne szczęście, prawie niewymagające ode mnie wysiłku, kiedy poczułem, jak dobiegająca stamtąd muzyka wnika we mnie, gdyż mój słuch jest niczym stopa dziecka kołysanego na rękach [...] Pani muzyka rozbrzmiewa przede mną jak pora roku, która pewnego dnia nadejdzie”<sup>23</sup>.

Donald Prater zauważa: „Słowa Magdy niespodziewanie obudziły w nim nadzieję; instynktownie przeczuwał, iż muzyka, o której wspominała, ukaże mu wizję nowego, wspaniałego świata, ona sama zaś stanie się dlań siostrzaną duszą, choć zaczął już wątpić, że kiedykolwiek ją odnajdzie”<sup>24</sup>.

Rilke w kolejnym liście zwierzał się Magdzie: „Twoja muzyka nie tylko bowiem sprawi (niech mi wolno będzie pomarzyć), że w moim wewnętrznym świecie zagości nowy ład, lecz stworzy również podstawy dla całkiem nowych związków”<sup>25</sup>.

Miesiąc intensywnej wymiany listownej, pełnej osobistych wyznań Rilkego poprzedził ich pierwsze spotkanie, którego jednym z głównych celów miała być gra Magdy, dedykowana właśnie jemu. Po raz pierwszy spotkali się w Berlinie. W liście do Marie Taxis Rilke opowiadał o swojej przyjaciółce: „Całą jej naturę przenika muzyka, żyje w niej w sposób tak wspaniały i podniosły, nigdy nie sądziłem, iż to możliwe; czuję, że przy jej muzyce mogę się dalej rozwijać, jak ongi, kiedy podziwiał rzeźby Rodina”<sup>26</sup>.

Rilke i Benvenuta, bo tak pieszczotliwie ją nazywał, odbyli kilka wspólnych podróży, między innymi do Monachium i do Paryża, podczas których ich relacja była raczej siostrzano – braterska niż miłośna<sup>27</sup>. Magda opiekowała się Rilkem, gdy pogorszył się stan jego zdrowia. W Paryżu Rilke zwierzył się Benvenucie, że chciałby z nią przeżyć całe życie i zaproponował jej małżeństwo. Ona jednak odmówiła. 18 kwietnia wyruszyli oboje do Duino, gdzie zapadła decyzja o ostatecznym rozstaniu.

Wspomnienia Magdy von Hattingberg, w całości poświęcone Rilkemu, są świadectwem niezwyklej przyjaźni, która ich łączyła, a równocześnie mogą stanowić ważne źródło dyskusji na temat związków Rilkego z muzyką. Na nowo odkryta fascynacja Rilkego muzyką tkwiła bowiem u podłoża jego miłości do Benvenuty.

Muzyka połączyła ich drogi. Poczynając od pokoju, słynnego Andersenzimmer, który Rilke wynajął w Berlinie i który oznaczał dla obojga wspólne lektury, rozmowy i muzykowanie Magdy. We wspomnieniach pianistki można odnaleźć wiele opisów przedstawiających Rilkego słuchającego muzyki, m.in. opis jednego z wieczorów, kiedy grała dla niego: „Z jakim zrozumieniem, z jaką radością

<sup>23</sup> Donald Prater, *Dźwięczące szkło – Rainer Maria Rilke*, przeł. Dariusz Guzik, Warszawa 2004 s. 280.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 281.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 282.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 285.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 285.

przyjmował wszystko! Obserwowałam go w trakcie gry, jego twarz pełną napiętego skupienia, kiedy słyszy utwór po raz pierwszy [...] Cała jego postać zdaje się zamieniać w słuch. Kiedy z kolei słucha znanej melodii, napięcie się rozluźnia i uspakaja. Czasem zdaje mi się, że jest zatopiony w dźwięku i harmonii, że cała muzyka i pomieszczenie dźwiga piętno jego niezwykle wyrazistej osobowości”. Słowa te świadczą o ogromnym skupieniu i zaangażowaniu, jakie towarzyszyły Rilkemu słuchającemu wykonania Benvenuti. A także o niezwyklej energii, która weń wstępowała pod wpływem muzyki i emanowała na zewnątrz<sup>28</sup>.

Benvenuta pisze też o tym, że Rilke był skłonny całymi godzinami słuchać jej ćwiczenia na fortepianie, które jak wiadomo jest żmudne i może łączyć się z wielokrotnymi, czasami mechanicznymi powtórzeniami. Co prawda Donald Prater tłumaczy to zjawisko apatią Rilkego, która towarzyszyła mu po odmowie Benvenuti na jego propozycję wspólnego życia, wydaje się jednak, że gotowość do słuchania ćwiczącej Benvenuti wyrażała jego oddanie dla pianistki, i także zainteresowanie dla materii, z której skonstruowana jest muzyka oraz chęć zgłębienia technicznych arkanów gry na fortepianie.

Magda von Hattingberg wspomina też o jednym z koncertów, na którym wykonywała sonatę opus 109 Beethovena. Ogromna koncentracja, z jaką Rilke obserwował ją podczas koncertu sprawiała, że artystka miała wrażenie, że gra tylko dla niego. Po koncercie zwrócił się do niej słowami: „O Droga, jak grałaś, czy człowiek nie musi nauczyć się znosić tak wiele wspaniałości naraz. Wielkie serce, jak Bóg musi Cię kochać”<sup>29</sup>.

Magda von Hattingberg podkreśla, że często muzyka wiązała się dla Rilkego z obszarem sacrum; obcowanie z muzyką miało dla niego wielokrotnie wymiar religijny. Rilke często poszukiwał dla muzyki odpowiedniej oprawy, czuł, że trafia do niego lepiej w scenerii kościoła niż sali koncertowej. Muzyka wymykała się według niego codzienności, przynależała raczej do pozaziemskiego wymiaru, który może się w pełni rozwinąć dopiero, gdy wszystkie przyziemne sprawy zostaną załatwione lub odłożone na później. Muzyka w ujęciu Rilkego była przede wszystkim ukierunkowana na doświadczenie Boga. Przynotuję tu komentarz, który może stanowić uzupełnienie interpretacji wiersza *Do muzyki*: „Przeżyłem to dziś znowu od nowa: kiedy Muzyka mówi, przemawia do Boga, a nie do nas. Ta doskonała sztuka nie ma związku z ludźmi [...] Muzyka rządzi się innymi prawami niż wszystkie inne sztuki, ale stoimy jej na drodze, a ona na wskroś nas przenika. [...] Jest jak powietrze, nabieramy ją w płuca duszy... ale jej nie obejmujemy. Oszałamia nas i wtedy stoimy pokonani, samotni – i nie dorastamy do wieczystego lotu”<sup>30</sup>. Muzyka ciągle się wymyka, przekracza człowieka i z racji na jego ograniczenia zawsze pozostaje w jakiejś mierze nieosiągalna.

Benvenuta opisuje także koncerty, w których wspólnie z Rilke uczestniczyli. Pisze o koncercie Busoniego i o swoim lęku o Rilkego, którego, przy całej jego wrażliwości, mogły przytłoczyć gwałtowność i rozbuchany temperament wykonania. Rilke wbrew jej obawom był jednak zachwycony koncertem. Pianistka wspomina też wspólną wyprawę na *Requiem* Mozarta. Z powodu złego wykonania, które

<sup>28</sup> Magda von Hattingberg, *Rilke und Benvenuta – Ein Buch des Dankes*, Wien 1943, s. 133.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 182.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 141.



wprawiło Rilkego w najwyższe oburzenie, koncert ocenił jako całkowicie nieudany.<sup>31</sup> Z punktu widzenia naszych zainteresowań istotne jest to, że Rilke posiadał taką znajomość muzyki, która pozwalała mu na właściwą ocenę jej wykonania. Benvenuta zdaje też relację z wyjątkowego koncertu, który odbył się w Duino, na świeżym powietrzu (grano jeden z kwintetów smyczkowych Dvořáka). Przytacza opinię Rilkego, który muzykę tę przyjmuje jako „nie ziemską mowę”, lecz objawienie czegoś wyższego, „największą świętość” i „najbardziej odległą szczęśliwość”<sup>32</sup>. Ponownie dochodzi tu do głosu kult Rilkego dla muzyki, jako tej, która sprawia, że granice ludzkiej percepcji poszerzają się, ale która równocześnie znajduje się poza ich obrębem.

Magda von Hattingberg skrzętnie notuje w pamięci wynurzenia Rilkego na temat kompozytorów. Rilke próbuje zrozumieć muzykę Beethovena, odwołując się do jego życiorysu. Decydujące znaczenie ma dla niego utrata słuchu kompozytora, w czym doszukuje się źródeł tragizmu obecnego w jego muzyce. W rozszyfrowywaniu muzyki Mozarta pomaga mu studiowanie partytury *Requiem*, którą podsuwa mu Benvenuta. Rilke wyraża zachwyt nad wizualnym kształtem nutowego zapisu. Słuchając *Marsza pogrzebowego* z *Sonaty b-moll* Chopina Rilke znów doszukuje się ech tragizmu muzyki w życiu kompozytora<sup>33</sup>. Jak widać, Rilke obiera różne drogi w celu zbliżenia się do muzyki. Poszukiwanie zbieżności pomiędzy życiem kompozytora a jego twórczością może świadczyć o docieklwym umyśle poety, który za parawanem asemantycznej muzycznej mowy doszukuje się konkretnych znaczeń.

Ciekawe w tym kontekście jest porównanie pomiędzy Rilke a Busonim, którego podejmuje się Benvenuta. Można by zasugerować tezę, że pianistka szkicuje dwa prototypy: prototyp muzyka i prototyp poety – dwa przeciwstawiające się sobie wzorce: ekstrawertyka, dzielącego się ze światem wybuchami gwałtownych emocji i introwertyka, zamkniętego w sobie, przeżywającego świat w sposób mniej spektakularny, ale równie głęboki. Busoni ze swoją ekspansywną naturą kojarzy jej się z żywiołem teraźniejszości i przyszłości, Rilke z powrotem do dzieciństwa, czyli przeszłością i pamięcią.

Interesująca jest wzmianka potwierdzająca ogromną wrażliwość Rilkego na barwę dźwięku. Podczas wspólnego wybierania fortepianu okazuje się, że Rilke może wychwycić najdrobniejsze niuansy brzmienia instrumentu, pomimo tego, że wielokrotnie odczuwał kompleksy z powodu swej niemuzyczności. Warto powołać się tu na fragment listu, w którym ze wstydem opowiada o tym, że nie jest w stanie czysto powtórzyć żadnej melodii<sup>34</sup>. Rilke być może nie posiadał zdolności niezbędnych do tego, by stać się profesjonalnym muzykiem, lecz z pewnością miał niezwykle wycucie barwy dźwięku oraz obszaru ekspresyjności muzyki. Wydaje mi się, że to wycucie uobecnia się w jego poezji, w natłoku zróżnicowanych wrażeń słuchowych. Tłumaczy to także jego nadwrażliwość na dźwięki nieprzyjemne i zakłócające spokój.

We wspomnieniach Benvenuty można odnaleźć też interesujące fragmenty przywołujące chwile, w których Rilke czytał na głos swoje poezje. Pianistka podziwia jego sposób czytania: „Nikt nie potrafi tak

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 136.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s.192.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 209.

<sup>34</sup> *Rilke und Benvenuta, Briefwechsel*, Frankfurt am Main 1986, s. 27.

czytać jak Rainer: jego głos ma cichy i lekko śpiewny ton, szczególnie gdy mówi po francusku. Nie można powiedzieć, że czyta pięknie, on czyta przepięknie, i jest w tym niezwykle intensywny wyraz wyższego ducha. Myślę, że Fra Angelico musiał czytać w ten sposób, albo Mistrz Eckhart<sup>35</sup>. Lub w innym miejscu: „Mówił swobodnie z pamięci z wewnętrznym, powstrzymanym żarem, jak tylko on potrafi mówić. Na zawsze niezapomniana pozostanie dla mnie jego twarz i dźwięk jego głosu, który odczytuje wiersz. Wiersz, który równocześnie jest muzyką i obrazem”<sup>36</sup>. Benvenuta wskazuje tutaj wyraźnie na fakt, z jak ogromnym zaangażowaniem Rilke recytował z pamięci lub odczytywał swoje wiersze, z jakim wyczuleniem potrafił modulować głos, a przede wszystkim jak ważne było dla niego wybrzmienie tych wierszy w publicznej przestrzeni. Wrażenie, że wiersze te są równocześnie muzyką i obrazem, zdradza pewne prawdy na temat natury tych utworów, które układają się w wyjątkowo śpiewne frazy przy odczytaniu ich w oryginale, na głos.

Związek Rilkego i Benvenuty był złożony i skomplikowany. Z jednej strony obfitował we wzajemne inspiracje, stanowił podstawę dla wewnętrznego rozwoju współtworzących go osób, z drugiej strony stawał się przeszkodą w pracy nad własnym dziełem. Relacja była bowiem tak ścisła, porozumienie duchowe tak głębokie, że nie pozostawiały już miejsca na nic innego i oznaczały bardzo silne uzależnienie. Ponadto od momentu, w którym Rilke przestał zadowalać się samą przyjaźnią i oczekiwał od Benvenuty znacznie więcej, ona zaczęła sobie uświadamiać, że nie chce spędzić z nim życia. W ich przyjaźń wdarł się cień i drogi artystów musiały się rozejść. Nie widziała w Rilkiem człowieka, który mógłby ją wesprzeć w ciężkich chwilach i który potrafiłby odnaleźć się w życiu, lecz artystę, którego wprawdzie podziwiała, ale którego się jednocześnie obawiała. Bała się ataków nerwowych Rilkego, choć była gotowa z pełnym poświęceniem się nim opiekować. Obawiała się jego mrocznych nastrojów, które stały w sprzeczności z jej wrodzoną radością życia. Podczas pobytu w Duino czuła, jak bardzo Rilke się od niej oddalił, zagłębiając się w swojej dziwnej sztuce, którą powoli przestawała rozumieć i odbierała jako obcą. Trudne było dla niej życie ze świadomością, że gdzieś daleko znajduje się żona i córka Rilkego, które porzucił. Trudno było jej uwierzyć w jego poczucie odpowiedzialności. Według niej Rilke przegrał w jakimś sensie na gruncie życia, na gruncie sztuki zaś odniósł zwycięstwo. Pomimo rozlicznych wątpliwości Benvenuta wciąż czciła go jako artystę i była zafascynowana jego niezwykle bogatą osobowością; w poruszającym liście do siostry pisała: „On jest dla mnie głosem Boga, nieśmiertelną duszą, Fra Angelico, wszystkim, co nadziemsko Dobre, Wzniosłe i Święte – lecz nie człowiekiem”<sup>37</sup>.

### **Interpretacje wierszy**

Punktem wyjścia analiz i interpretacji poezji Rilkego będą kategorie muzyczności, które wyróżnił Andrzej Hejmej<sup>38</sup>. Analiza twórczości Rilkego wskazuje, że na szczególne zainteresowanie zasługuje grupa problemów skupionych wokół zagadnienia „muzyka jako temat”. U Rilkego znajdujemy bowiem wprost

<sup>35</sup> Magda von Hattingberg, *Rilke und Benvenuta...*, op. cit., s. 123.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 171.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 286.

<sup>38</sup> Andrzej Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001, s. 52.

wyjątkowo dużą liczbę wierszy, w których muzyka potraktowana została właśnie jako temat. Jest to ten rodzaj „muzyczności”, który w najbardziej bezpośredni sposób daje się zauważyć w wierszu i którego rozpoznanie nie budzi większych kontrowersji. W zagranicznej literaturze przedmiotu można odnaleźć wiele artykułów poświęconych temu zagadnieniu. Z reguły są to prace sprowadzające się do interpretacji jednego z utworów Rilkego, tak jak wiersza *Gong* w opracowaniu Albrechta Riethmüllera, czy *An die Musik* w artykule Thomasa Kovacha. Są też prace opisujące jedną z kategorii estetycznych związanych z muzyką, jak np. antymimetyczność - w szkicu Winfrieda Eckela, czy też współtworzącą muzykę ciszę – w eseju Lindy S. Pickle.<sup>39</sup>

W dalszej części dokonam przeglądu utworów Rilkego, w których muzyka pojawia się jako główny lub poboczny temat wiersza. Analiza wytypowanych utworów pozwoliła podzielić je na sześć kategorii ze względu na funkcję, jaką pełni w nich muzyka. Wyodrębniono grupę wierszy, w których muzyka jest elementem dyskursu miłosnego; stanowi podstawę dla budowania nastroju; staje się siłą destrukcyjną; twórczynią ładu; przestrzenią transcendencji i wreszcie – pochodną ruchu. Ponadto prześlę dwa inne rodzaje „muzyczności” poezji Rilkego, a mianowicie muzyczność zawierającą się w walorze brzmieniowym poezji oraz w budowie wierszy, dla których wzorem stają się konstrukcje muzyczne.

### Muzyka jako element dyskursu miłosnego

Muzyka służy Rilkeму wielokrotnie jako element dyskursu miłosnego. Często instrument muzyczny staje się osią, wokół której obraca się cały wiersz. W *Pieśni miłosnej* takim instrumentem są skrzypce. Para kochanków zostaje przyrównana do dwóch strun, które naciągnięte są na pudło skrzypiec i pod wpływem pociągnięcia smyczka wydają wspólny dźwięk:

*Zetknięcie nasze jest jak pociągnięcie  
smyczka, oboje łączy nas ze sobą,  
żeby dwie struny jednym brzmiały głosem<sup>40</sup>.*

*Doch alles, was uns anrührt, dich und mich,  
nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich,  
der aus zwei Seiten eine Stimme zieht<sup>41</sup>.*

Wiersz opowiada o zmaganiu, jakie przeżywa człowiek nosząc w sobie dwa przeciwstawne pragnienia. Z jednej strony potrzebę zespolenia z drugą osobą, z drugiej strony pragnienie zachowanie własnego „ja”:

<sup>39</sup> Winfried Eckel, op. cit.; Thomas Kovach, *Du Sprache wo Sprachen enden: Rilkes Poem „An die Musik”*, w: *Seminar* 22 (1986), s. 206 – 217; Linde S. Pickle, *The Ballance of Sound and Silence in the „Duineser Elegien” and „Sonnete an Orpheus”*, w: *Journal of English and Germanic Philology*, 70; Albrecht Riethmüller, *Rilkes Gedicht „Gong”*. *An den Grenzen von Musik und Sprache*, w: *Dichtung und Musik: Kaleidoskop ihrer Beziehung*, red. Günther Schnitzler, Stuttgart 1979, s. 194-223.

<sup>40</sup> Polska wersja wierszy Rilkego cytowana za: Rainer Maria Rilke *Sonety do Orfeusza i inne wiersze*, przeł. Adam Pomorski, Kraków 2001.

<sup>41</sup> Niemiecka wersja wierszy Rilkego cytowana za: Rainer Maria Rilke, *Die Gedichte*, Frankfurt am Main 1986.

*Jak przed zetknięciem z twoją duszą mogę  
zachować własną duszę?*

*Wie soll ich meine Seele halten, dass  
sie nicht an deine rührt?*

„Ciche miejsce” ma zapewnić schronienie przed ekspansją drugiej osoby. Podmiot liryczny chce się odgradzić od uczucia lęku, żywionego przez jego kochankę. Niezwykle silna zależność, która łączy obie osoby została przedstawiona za pomocą akustycznego zjawiska rezonansu. Lęk jednego człowieka siłą empatii odbija się echem w drugim człowieku, wprawiając go w drżenie. Wiersz niesie i obawę przed całkowitym zespoleniem i zachwyty nad tym fenomenem. Obecne jest tu także swoiste zadziwienie. Pojawia się pytanie o to, kto jest skrzywką trzymającym w dłoni instrument. Pytanie o nadprzyrodzoną siłę, która tkwi u podstaw zespolenia. Pytanie to pozostaje jednak bez odpowiedzi.

Na podobnym pomysłu opiera się poniższy, trzywersowy utwór:

*Rozdroże ust, o moich warg wiązanie,  
o fletnio, która oddech mi rozdławiasz.  
(starogrecki podwójny flet)*

Instrumentem, wokół którego wszystko się koncentruje, jest aulos – popularny w starożytności podwójny flet, który zwykł towarzyszyć poezji. „Rozdroże ust”, które jest aluzją do budowy instrumentu o dwóch piszczałkach i jednym ustniku może być metaforycznym wyobrażeniem pocałunku, który kończy się bolesnym rozdzieleniem kochanków. Flet w starożytności symbolizował erotyczne pożądanie<sup>42</sup>. Stąd zasadne wydaje się utożsamienie go z pocałunkiem. Podobnie jak w poprzednim wierszu jeden instrument wskazuje na dwie osoby, i tak jak wcześniej toczy się gra między zbliżeniem a przynajmniej chwilową rozłąką.

W interesujący sposób poeta wykorzystał lutnię w wierszu o tym samym tytule z drugiej części tomu *Neue Gedichte*, powstałego w tym okresie twórczości Rilkego, kiedy szczególnie interesował się sztukami plastycznymi. I rzeczywiście twórca skupia się na opisie zewnętrznego wyglądu lutni, traktując ją jako piękny pod względem wizualnym przedmiot. Eksponuje takie jej cechy jak owalność, wypukłość, smukłość. Instrument początkowo przybiera cechy kobiecego ciała. W ostatniej zwrotce następuje jednak pewne przemieszanie i lutnia przybiera atrybuty męskości. Mówi się o twardości ciała lutni, które swym śpiewem ma zagościć we wnętrzu kobiety. Lutnia posiadająca równocześnie cechy męskie i żeńskie naprowadza ponownie na fenomen zespolenia. Tym bardziej, że staje się pośrednikiem fizycznego kontaktu:

<sup>42</sup> Platon, *Biesiada*, przeł. Edward Zwolski, Kraków 1993, s. 192.

*Nieraz mnie przytuli  
i uszczknie z wierzchu tonu dźwięczącego  
usta z nim łącząc.*

*Zuweilen nahm  
sie etwas Klang von meiner Oberfläche  
in ihr Gesicht und sang zu mir.*

Granice pomiędzy osobami zacierają się, nie wiadomo czy mamy do czynienia z jedną kobietą i jednym mężczyzną, czy dwiema kobietami i jednym mężczyzną, czy z jakimś modnym w czasach modernizmu hermafrodytycznym tworem. Istotne jest to, że instrument przejmuje w wierszu funkcję ciała.

Inne wykorzystanie instrumentu znaleźć można w *Ostatnim wieczorze*. Pojawia się on jako tło sceny o zabarwieniu erotycznym. Grający na klawesynie mężczyzna przygląda się stojącej obok kobiecie. A właściwie raczej przegląda się w niej, gdyż kobieta potraktowana jest jako lustro. Piękno twarzy grającego łączy się z pięknem jego gry. Prawdopodobnie to właśnie owa gra czyni jego twarz wyjątkowo piękną, wydobywając z niej uwodzicielski czar i młodość, a zacierając smutek:

*W niej przeglądając się na wpół po ciemku:  
spełniając się we własnej młodej twarzy,  
świadom, jak mało smutek w rysach waży  
uwodzicielsko pięknych w każdym dźwięku.*

*Beinah wie man in einen Spiegel schaut:  
so sehr erfüllt von seinen jungen Zügen  
und wissend, wie sie seine Trauer trügen  
schön und verführender bei jedem Laut.*

Gra się urywa. Fragment ten przywodzi na myśl popularne w muzyce baroku figury ciszy, należące do ówczesnego kanonu figur retorycznych. Jedną z nich było *aposiopesis* – czyli zamilknięcie, które często pojawiała się w kulminacyjnym punkcie utworu. Wiersz Rilkego także zaskakuje nagłą ciszą, w której słyszalne jest głośnie bicie kobiecego serca. Czy jest ono wynikiem narastającej ekscytacji czy strachu? Rozwiązanie poetyckiej fabuły działa przez efekt zaskoczenia. Na koniec odnaleźć można jedynie przerażającą czaszkę naprzeciw lustra. Jakby wszystko, co wydarzyło się do tej pory było jedynie projekcją wyobraźni rozmarzonej kobiety. Wiersz prócz narastającego erotycznego napięcia zawiera w sobie element grozy. Muzyka jest tu zarówno tłem, jak i główną osią scenerii.

W wierszu *Mówić przy zasypianiu* mowa traktowana jest jak muzyka i pojawia się na przemian ze śpiewem. Miłosny szept ma stać się narzędziem pieśszoty:

*A niechże ja kogoś do snu utulę,  
posiedzę przy kimś, pobędę.  
A niech ja śpiewaniem ukołyszę cię czule,  
z twym snem, z przebudzeniem się sprzędę.*

*Ich möchte jemanden einsingen,  
bei jemandem sitzen und sein.  
Ich möchte dich wiegen und kleinsingen  
und begleiten schlafaus und schlaflein.*

Przedstawiona sytuacja jest kameralna i intymna. Poprzez śpiew jako wyraz obecności i wsparcia manifestuje się bliskość i kontakt z drugim człowiekiem. Cisza panująca dookoła wydobywa dźwięki, które w innych okolicznościach umknęłyby uwadze: odległe szczekanie psa i bicie zegarów. Mówienie przy zasypianiu stopniowo osuwa się w ciszę; wraz z usnięciem drugiej osoby gaśnie. Wszystkie dźwięki, jakby powracając do łona matki, wstępują w ciszę. Jakby cisza była prasiedzibą dźwięku, z której dźwięk powstaje a później doń wraca. Doświadczenie ciszy i zaśłuchanie w nią daje przecucie ogromu. Czegoś, co wyrasta ponad codzienność i staje się pomostem do innego świata:

*Niech będę ten jeden jedyny w domu,  
co noc poznał z mrozem kosmosu.  
Niech wsłucham się w głęb, i nasłucham ogromu -  
ciebie i lasu, i losu.*

*Ich möchte der Einzige sein im Haus,  
der wüsste: die Nacht war kalt.  
Und möchte horchen herein und hinaus  
in dich, in die Welt, in den Wald.*

Zarówno miłość jak i skondensowana świadomość ludzkiego losu należą do doświadczeń granicznych. Metaforycznym potraktowaniem tajemnicy, która się poza wszystkim ukrywa może być obraz nieprzeniknionego, czarnego, pogrążonego w ciemnościach nocy lasu.

Wiersz *Cisza* charakteryzuje się tą samą kameralnością. Tak jak w poprzednim wierszu cisza stanowi tu tło dla dźwięków trudnych do usłyszenia w innych warunkach. Tylko tym razem są to rzeczywiście dźwięki niemalże niesłyszalne:

*Czy słyszysz, Ukochana, podnoszę dłonie  
słyszysz? – szeleszczą  
Słyszysz Ukochana? przymykam powieki  
to także szelest zwrócony ku Tobie<sup>43</sup>.*

*Hörst du, Geliebte, ich hebe die Hände -  
hörst du: es rauscht...  
Hörst du, Geliebte, ich schließe die Lider,  
und auch das ist Geräusch bis zu dir.*

Sam słuch staje się zmysłem gotowym na przyjęcie pieśczoćoty, co podkreśla powracające pytanie „słyszysz?”. Cisza pozwala też wyeksponować najdrobniejszy ruch i najmniejszy gest:

*Mój najmniej zauważalny ruch  
pozostawia ślad na jedwabnej ciszy*

*Der Abdruck meiner kleinsten Bewegung  
bleibt in der seidenen Stille sichtbar.*

Poeta w wierszu tym przywołuje szeroką skalą subtelnych niuansów i odcieni opisywanych zjawisk.

<sup>43</sup> Wiersz ten został przetłumaczony przez autorkę, pozostałe przekłady pochodzą ze zbioru *Sonety do Orfeusz...*, op. cit.

### Muzyka jako twórczyni nastroju

Wśród utworów Rilkego wyodrębnić można także grupę, w której muzyka służy przede wszystkim stworzeniu nastroju. Do takich należy z pewnością wiersz *Z dzieciństwa*. Dominuje tu atmosfera tajemnicy i obopólnej zmywy pomiędzy matką a synem. Fakt, że oboje są spłoszeni, że obawiają się, iż przedmioty – świadkowie zdarzeń wydadzą ich sekret, świadczy o głębokiej potrzebie zachowania wszystkiego w ukryciu. Wierszowi można przypisać pewne konotacje autobiograficzne. Jak wiadomo, porozumienie Rilkego z matką odbywało się jedynie na gruncie sztuki. Matka była bowiem zazwyczaj niedostępna, pogrążona we własnym świecie, wcześniej opuściła męża i dom rodzinny<sup>44</sup>. Podobnie w wierszu, zaangażowanie w fortepianową grę znacznie zbliża matkę i syna. Dziecko pogrąża się w głębokim skupieniu słuchając matczynej gry, która dostarcza mu jednocześnie wizualnych i słuchowych wrażeń:

*Nieraz wieczorem grała pieśń po ciemku,  
dziecko się dziwnie zatracalo w dźwięku.*

*denn manchen Abend hatte sie ein Lied,  
darin das Kind sich seltsam tief verfang.*

Równocześnie obserwuje z dużą uwagą dłoń matki przesuującą się po klawiaturze. Dłonie w twórczości Rilkego pełniły zawsze ważną rolę. W swej książce o Rodinie Rilke wielokrotnie będzie podziwiał uwijające się przy rzeźbiarskiej robocie dłonie mistrza. W innym miejscu przywoła opis dłoni, jako skupiającego w najwyższym stopniu uwagę odbiorcy, detalu rzeźbiarskiego<sup>45</sup>. Ręka jest dla Rilkego synonimem artystycznej pracy i twórczego wysiłku, niezastąpionym narzędziem. Z punktu widzenia omawianej problematyki interesujące jest to, co wielokrotnie powraca w utworach literackich poświęconych muzyce, a mianowicie uzupełnianie wrażeń słuchowych spostrzeżeniami wzrokowymi, koncentrowanie się na również na wyglądzie i zachowaniu grającego.

Atmosferę wiersza zarysowuje poprzedzająca grę cisza i ciemność. Cisza sprawia, że można usłyszeć delikatny brzęk kredensu, za sprawą matczynych kroków wprawionego w drzenie. Ciemność uwypukla atmosferę tajemnicy i eksponuje poprzez efekt kontrastu lśniąca biel klawiatury:

*... na ręce jej, co zgięta od pierścieni,  
z trudem, jak gdyby w śnieżnej brnąc przestrzeni,  
po klawiaturze wędrowała białej.*

*... an ihrer Hand, die ganz gebeugt vom Ringe,  
als ob sie schwer in Schneewehen ginge,  
über die weißen Tasten ging.*

Tajemniczy nastrój zawiera w sobie także domieszkę nieziemskości. Przestrzeń zarezerwowana dla gry jest przestrzenią wydzieloną, niedostępną dla każdego. Dziecko, które chroni się w milczeniu, zatracą się w muzyce do tego stopnia, że traci kontakt z rzeczywistością. Oddaje się wyjątkowemu jak na swój wiek

<sup>44</sup> Donald Prater, *Dźwięczące szkło – Rainer Maria Rilke – biografia*, przeł. Dariusz Guzik, Oxford 1986, s. 23.

<sup>45</sup> Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, przeł. Witold Wirpsza, Kraków 1963, s. 46-47.

skupieniu, co świadczy o jego nieprzeciętnej artystycznej wrażliwości. Pojawia się tu przejęty z romantyzmu wizerunek dziecka genialnego, naznaczonego jakimś tajemniczym piętnem.

Wiersz, który także skupia się wokół stworzenia specyficznego nastroju to *Ćwiczenie fortepianowe*. Dominuje tu atmosfera nudnego, letniego popołudnia, nastrój ogólnego rozprężenia i lekkiego zamroczenia. Lato brzęczy... Z jednej strony pojawia się uczucie oczekiwania i niezaspokojonego głodu wobec czegoś, co ma nadejść. Z drugiej strony przez wszystko przebija nuda mozolnie powtarzanych ćwiczeń fortepianowych. Nie przypadkowo mówi się o etiudach, które często służą opanowaniu jakiegoś technicznego problemu, nie wymagającego głębszego zaangażowania emocjonalnego ze strony grającego:

*Poobiednie nudy;  
w oszołomieniu oddychała chłodem  
sukni dobitny mącąc ton etiudy  
rzeczywistości niecierpliwym głodem.*

*Der Sommer summt. Der Nachmittag macht müde;  
sie atmete verwirrt ihr frisches Kleid  
und legte in die triftige Etüde  
die Ungeduld nach einer Wirklichkeit.*

Prócz dojmującego głodu pojawia się niemal równolegle uczucie przesyty. Zagarnia opisywaną przestrzeń. Nadmiar zmysłowych wrażeń: chłód sukni, buzujący letnim przepychem park, intensywny zapach jaśminu stają się alternatywą dla gry na fortepianie. Gra jako element pozostający na pograniczu rzeczywistości i marzenia, ponadto jako bardziej mechaniczny niż artystyczny obowiązek, musi ustąpić wobec naporu konkretnej rzeczywistości. Warto w tym miejscu przypomnieć towarzyszące Rilkemu podczas pisania *Nowych wierszy* przekonanie o nierealności muzyki, która wobec rzeczy silnie ukonstytuowanych, zwartych i mocno rzeczywistych zdaje się rozproszonym kaprysem.

Wiersz *Sąsiad*, oddaje z kolei atmosferę strachu. Nasuwa się skojarzenie z epizodem z *Maltego*<sup>46</sup>, kiedy to za ścianą, z mieszkania sąsiada dobiegają niepokojące, nie zidentyfikowane odgłosy. Nasłuchiwanie w tym przypadku oznacza czujność i spowodowane tą czujnością napięcie. Być może to tylko brzęczące naczynie. Jego dźwięk odbierany jest jednak jako intruz i budzi wyraźny niepokój. Epitet „obcy” - tak typowy dla Rilkego, typowy równocześnie dla formacji modernistycznej, dla której wizerunek wyobcowanego „ja” należał do kluczowych, pojawia się u poety w kontekście obcości miast, czy obcości ludzi. Tutaj obce są skrzypce, a ich bliskość oznacza spotkanie „Innego”. Skrzypce i noc, która należy do nich, to inna noc niż ta należąca do podmiotu lirycznego. Pada pytanie:

*Kto trzyma smyczek? Sto rąk czy jedna?*

*Spielen dich hunderte? Spielt dich einer?*

<sup>46</sup> Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen...*, op. cit., s. 127.



„Sto rąk” jest synonimem zwielokrotnionego dźwięku, który wrzyna się w świadomość z taką intensywnością, że rodzi wyobrażenie ogromnej liczby rąk grających na instrumencie. Okazuje się, że sam strach jest tym, który wygrywa melodię, strach jest inspiracją i źródłem dźwięku. We wszystko wkrada się przecucie jakiejś nieokreślonej potęgi. Strach, który można spostrzegać jako uczucie uniwersalne zostaje sprowadzony do konkretnego, utożsamiony z sąsiadem, przez co to co niematerialne zyskuje na sile wyrazu i namacalności.

### Pomiędzy destrukcją a inspiracją

We wczesnej twórczości Rilkego muzyka wielokrotnie jawi się jako agresor, wiersz *Sąsiad* niejako zbliża się do takiego pojmowania muzyki. Warto przypomnieć słynne zdanie z *Maltego*:

*Muzyka zawsze pozostawiała mnie w innym miejscu niż mnie zastała*<sup>47</sup>.

Muzyka jawi się tu jako niekontrolowana siła, która zakłóca poczucie bezpieczeństwa, sprawia, że nic nie pozostaje na właściwym sobie miejscu. Oznacza podróż w Nieznane – podróż, w której nie można się oprzeć na żadnym stałym punkcie. Muzyka dostarcza tak silnych wzruszeń, że staje się zagrożeniem dla wewnętrznego spokoju i ładu.

W wierszu *Muzyka* zaczynającym się od słów *Co grasz chłopcze*, jak zauważa Kovach, muzyczny instrument przedstawiony jest jako więzienie<sup>48</sup>. Muzyka przepiłowuje skrzydła bohaterowi wiersza, gdy ten pod wpływem natchnienia, zresztą przez nią wywołanego, podrywa się do metaforycznego lotu. Muzyka zostaje ukazana jako kusicielka, która obiecuje zakazane i niebezpieczne rozkosze. Potrafi przenieść w inny wymiar, potrafi wznieść się ponad doczesne bariery, ale równocześnie jej potężna moc staje się źródłem lęku. Istotne jest też to, że doświadczenie muzyki tożsame jest z doświadczeniem pewnego nadmiaru, pewnej nadwyżki istnienia, którą trudno pomieścić w zwykłym instrumencie.

Nieco podobną sytuację można zaobserwować w wierszu *Eranna do Safony*:

*Dźwięk twój mnie przenika  
i w dal ciska. Nie wiem już gdzie jestem.  
Nikt mnie z dźwięku nie odzyska*

*Dein Erklingen,  
warf mich weit. Ich weiß nicht wo ich bin.  
Mich kann keiner wiederbringen.*

Muzyka kojarzona jest z uczuciem zagubienia, bezdomności i obcości. Wiąże się z wyrzuceniem w jakiś nieznamy, nieprzyjacielski wymiar. Muzyka pojawia się tu jako zaprzeczenie domu, z jego szeleszczącymi, znajomymi krokami. Oznacza utratę zakotwiczenia, utratę orientacji w otaczającym świecie, jest porzuceniem w Nieznane.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 91.

<sup>48</sup> Thomas Kovach, *Rilke Wendung...*, op. cit., s. 172.

Na podobną refleksję naprowadza trójwersowy utwór:

*To ja słowiku, ja, którego ty śpiewasz,  
a tu, w mym sercu, ten głos się staje przemocą,  
nieumkniętą odciąż.*

Utwarem przełomowym, który agresję muzyki postrzega w dwojakim sensie, jest wiersz *Bestürz mich, Musik*. Rilke w emanującej z muzyki agresji zaczyna dostrzegać jakiś nowy, pozytywny aspekt. Muzyka ma tutaj oszołomić, zamroczyć, czy wręcz „powalić” bohatera wiersza („bestürz” mich). Jest postrzegana jako gwałt, przed którym człowiek się broni, równocześnie go pragnąc. Muzyka rozumiana jest tutaj jako chwiejność, która udziela się człowiekowi wprawiając go we wtórne rozfalowanie i rozkołysanie. Rodzi silne uczucia, budzi z letargu. Utożsamiana jest z rodzeniem się tęsknoty i piekącym nienasyceciem, czego charakterystycznym symbolem jest kochanka, odwracająca się plecami. Muzyka jest potężnym żywiołem, który wypełnia sobą przestrzeń. Wypełnia sobą wszystko po same brzegi, wywołuje równocześnie podziw i przerażenie. Jednym słowem dostarcza bardzo silnych wrażeń, których w owym czasie złąkniona była dusza poety. Nie przypadkowe jest też występowanie w wierszu instrumentów takich jak organy i puzyony. Oba instrumenty osiągają bardzo głośne i potężne brzmienie, mogące budzić grozę.

### **Muzyka jako przejaw ładu**

W późnej twórczości Rilkego muzyka zaczyna się kojarzyć z boskim porządkiem, którego panowanie chroni rzeczywistość przed chaosem. Najpełniejszy wyraz owa koncepcja znajduje w *Sonetach do Orfeusza*. Już w pierwszym z sonetów Orfeusz swym śpiewem uspokaja zwierzęta, których ryk i wrzask ustępuje zasluchaniu. Rilke odwołuje się do tradycyjnej wersji mitu, w którym Orfeusz był uważany za wynalazcę kitarę i twórcę muzyki. W greckim micie Orfeusz był równocześnie poetą i muzykiem, potrafił śpiewem i grą oczarowywać rośliny, zwierzęta i skały, a nawet poskramiać drapieżniki wprawiając je w stan rajskiego spokoju<sup>49</sup>. Orfeusz Rilkego zdobywa panowanie nad światem natury i umiejętnie narzuca jej własny porządek dzięki muzyce, która reprezentuje wizję innego, alternatywnego ładu<sup>50</sup>. Judith Ryan porównuje sonet Rilkego z utworem Valéry’ego *Paradox concerning architect*, w którym cywilizację ma wyzwolić od dekadencji architekt, który jest równocześnie muzykiem<sup>51</sup>. W obu utworach dźwięk przeobraża się w przestrzeń. Z dźwięku pieśni, czegoś tak bardzo eterycznego, wyłania się świątynia, która ma stanowić schronienie dla zagubionych stworzeń. Wyeksponowana jest więc stwórcza rola dźwięku, sugerująca jego boski rodowód.

W *Sonecie XXVI* z pierwszej części cyklu *Sonetów do Orfeusza* muzyka ponownie jawi się jako element wprowadzający ład i panujący nad chaosem:

<sup>49</sup> Władysław Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 799.

<sup>50</sup> Winfried Eckel, op. cit., s. 239.

<sup>51</sup> Judith Ryan, op. cit., s. 169.

*A tyś, bogocześniku, nucie swej wierny do końca;  
kiedy cię zwyrodniale menady opadły stadem,  
niszczycielki przewyższa twoja pieśń kształtująca  
i zagłusza ich wrzask nieskładny pięknym swym ładem.*

*Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,  
da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel,  
hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,  
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.*

W drugiej części cyklu, w *Sonecie XXVI* nieartykułowanemu ptasiemu krzykowi, który ucieleśnia rozkrzyczaną i cierpiącą ludzkość, przeciwstawiony zostaje śpiew Orfeusza. Jego zadaniem jest ułagodzić krzyczących. W opozycji do krzyku, który jest dziełem przypadku, wznieść ma się śpiew jako wyraz wyższej konieczności.

Sonety eksponują kolejną prawdę. Muzyka prócz tego, że jest twórczynią nowego ładu, jest nieprzemijalna i wieczna. Śpiew Orfeusza jest niezniszczalny:

*żadna z nich ani głowy, ani liry twej nie zdruzgota  
tragend als Strömung das Haupt und die Leier*

pisze Rilke w *Sonecie XXVI* z części pierwszej. Śpiew trwa, bo potrafi przemienić się w ptaki, drzewa i skały:

*Cząstki twojego dźwięku wstąpiły w ptaki i w drzewa, i w skały, i w lwy.*

*Während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte*

Śpiew włącza się w krąg przemian natury. Cała natura podlega przeobrażeniom, a kolejne wcielenia tych samych pierwiastków zapewniają jej nieśmiertelność. Pieśń Orfeusza ma się stać Jednym z pieśnią natury:

*głos nasz głosem natury i słuch słyszeniem być może*

*Sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur*

Śpiew utożsamiony z naturą, z drugiej strony staje się czymś wcześniejszym od niej, poprzedzającym jej narodziny, jest przyczyną czy prapoczątkim, na które naprowadza termin „pierwo-śpiew”. W *Sonecie XIX* z części pierwszej także można odnaleźć wzmiankę o trwałości muzyki, która tym razem ustawia się w opozycji do podlegającej przemianom natury, gdyż jest jakąś prazasadą spoczywającą u źródeł bytu:

*Świata się postać odmienia  
jak lotne obłoki,  
[...]  
Nad zmianę i przemijanie  
wyżej w przestworze,  
twój pierwo – śpiew pozostanie,  
o, z lirą boże!*

*Wandelt sich rasch auch die Welt  
wie Wolkengestalten,  
[...]  
Über dem Wandel und Gang,  
weiter und freier,  
währt noch dein Vor – Gesang,  
Gott mit der Leier.*

### **Muzyka jako przestrzeń transcendencji**

Muzyka stanowi niemalże boski, pozaziemski wymiar. Jest łącznikiem pomiędzy światem umarłych i żywych. Uosabia to, co przekracza rzeczywistość i to, co od niej odmienne. Można ją utożsamić ze sferą sacrum, miejscem, w którym religia styka się ze sztuką. Podążając za terminologią Lévinasa można by powiedzieć, że muzyka to *Inny*. Lévinas pisze o relacji z tym, czego nie można pojąć, czego nie można nigdy do końca doświadczyć i przyswoić sobie, ale równocześnie o tym, co nie neguje sensu i wartości samej relacji. Warto przytoczyć słowa samego Lévinasa: „Byłaby to relacja z Niewidzialnym, gdzie niewidzialność wypływa nie z niemocy ludzkiego poznania, lecz z niezdatności poznania jako takiego – z jego nieadekwatności do Nieskończoności absolutnie innego – z absurdalności, jaką byłoby tu wydarzenie koincydencji. Ta niemożliwość przylegania do siebie, nie-adekwatność, nie są po prostu negatywnymi pojęciami, lecz takimi, które mają swój sens w zjawisku nieprzylegania »danym« w diachronii czasu. Czas oznacza owo »zawsze« nieprzylegania, ale także owo »zawsze relacji« – dążenia i oczekiwania”<sup>52</sup>. Chodzi tu o relację, która nigdy nie zdoła pokonać dystansu pomiędzy „ja” a *Innym*, co równocześnie nie zniweluje ukierunkowania „ja” na *Innego* i jego wysiłku zbliżania się do Nieosiągalnego.

Tak dzieje się w jednym z najsłynniejszych wierszy Rilkego *Do Muzyki*. Muzyka będzie stanowić tu ucieleśnienie innego języka, innej formy czasowości i uczuciowości – jednym słowem stanie się ekwiwalentem przestrzeni *Innego*. Analizując ten wiersz Kovach podkreśla, że muzyka jest tą formą języka, który zaczyna się tam, gdzie inne języki się kończą; dociera dalej, potrafi wyrazić więcej i zawrzeć w sobie to, co w zwyczajnym języku się nie mieści<sup>53</sup>. Jest to nowy język, o którym pisali symboliści – autonomiczny język sztuki. Kovach pisze też o nowej formie czasowości, która wiąże się z muzyką<sup>54</sup>. Jak wiadomo, muzyka jest sztuką, która podlega czasowej organizacji poprzez obecność tempa i rytmu. W wierszu *Do Muzyki* chodzi jednak przede wszystkim o pokazanie, czym różni się wertykalny czas muzyki od horyzontalnego, linearnego czasu ludzkiego, który ma swój początek i koniec, w swym pionowym przebiegu zapadający się w wieczność:

<sup>52</sup> Emmanuel Lévinas, *Czas i to, co inne*, przeł. Jacek Migasiński, Warszawa 1999, s. 10.

<sup>53</sup> Thomas Kovach, *Du Sprache wo Sprachen enden...*, op. cit., s. 210.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 213.

*Mowo po końcu  
mowy. Czasie,  
prostopadły do biegu uchodzącego serca.*

*Du Sprache, wo Sprachen  
enden. Du Zeit,  
die senkrecht steht auf der Richtung  
vergehender Herzen.*

Muzyka wiąże się też z nową formą uczuciowości, jak pisze Judith Ryan<sup>55</sup>. Są to uczucia, ale nie skierowane do nikogo konkretnego. Dzięki takiemu opisowi Rilke wznosi się ponad subiektywizm ku obiektywizmowi:

*Uczucia do kogo? O, uczuć  
przemiano w co?*

*Gefühle zu wem? O du der Gefühle  
Wandlung in was?*

Nasuwa się skojarzenie z koncepcją „Weltinnenraum” Rilkego<sup>56</sup>. Czyli z tym, co wyrasta z jednostki by ją przekroczyć, z Subiektywnym, które promieniuje na zewnątrz, przeobrażając się w to, co Obiektywne. Lévinas stwierdza, że w zderzeniu z tym, co Inne trudno zachować podmiotowość: „Czy ktoś bytujący może wkroczyć w relację z tym, co inne, nie dopuszczając do rozbicia swojej osobowości, przez to, co inne”<sup>57</sup>. Podobnie u Rilkego:

*O, rozrosłe nam  
wnętrze serca. Najserdeczniejsze wnętrze,  
co, przerastając, wypiera nas z samych siebie.*

*Du uns entwachsener  
Herzraum. Innigstes unser,  
das, uns übersteigend, hinausdrängt.*

Muzyka zostaje nazwana obcą, gdyż uosabia odmienny wymiar. Uzasadnione wydaje się w tym miejscu przywołanie fragmentu *Maltego* mówiącego o ręce głównego bohatera, która pomimo tego, że stanowi integralną część jego ciała, zdobywa samodzielność, jest obserwowana jako niemalże oddzielny byt, który porusza się własnymi drogami, i wobec którego narasta uczucie obcości<sup>58</sup>. Podobne wyobcowanie Rilke opisuje w wierszu *Do Muzyki*. Coś, co jest najbardziej własne i uwewnętrznione staje się równocześnie czymś obcym i odległym.

Należałoby się teraz zastanowić, jakimi środkami poetyckim operuje Rilke w celu podkreślenia przynależności muzyki do wymiaru transcendencji. W utworze Rilkego dominują rzeczowniki. Judith Ryan twierdzi, że może to oznaczać postawienie równości pomiędzy poetą a tym, który po raz pierwszy nadaje rzeczom imiona, czyli biblijnym Adamem<sup>59</sup>. Nadużywanie rzeczowników byłoby zatem przerwaniem

<sup>55</sup> Judith Ryan, op. cit., s. 164.

<sup>56</sup> Wiener Günther, op. cit.

<sup>57</sup> Emmanuel Lévinas, op. cit., s. 82.

<sup>58</sup> Rainer Maria Rilke, *Aufzeichnungen...*, op. cit., s.76.

<sup>59</sup> Judith Ryan, op. cit., s. 162.

pomostu w wymiar religijny. Aby wyrazić Niewyraźalne Rilke posługuje się kilkakrotnie synestezją. Muzyka to „cisza obrazów” lub „słyszalny krajobraz”, co sugeruje typową dla poety przemianę dźwięku w przestrzeń. Wrażenia słuchowe i wizualne się przenikają. Do opisanie jednej ze sztuk służą metafory zaczerpnięte z innych sztuk: „Muzyka: oddech posągów”. Dzięki temu zabiegowi Rilke artykułuje przekonanie, że wszystkim sztukom w zasadzie przyświeca wspólny cel, a jest nim właśnie wyrażenie Niewyraźalnego.

Rilke jednak podkreśla także i to, co wyróżnia muzykę spośród innych sztuk - w najwyższym stopniu przynależy ona do wymiaru duchowego i niematerialnego. I chociaż w jej opisie Rilke odwołuje się do konkretów, to muzyka jako „oddech posągów” czy „cisza obrazów” tkwi gdzieś na granicy widzialności, w sferze silnie odmaterializowanej. Bo czyż metafory te nie naprowadzają przede wszystkim na wrażenie powietrzności i ulotności.

Metafora „cisza obrazów”, utożsamiająca muzykę z ciszą, przywodzi na myśl preferowaną przez Rilkego „Rückseite der Musik” – odwrotną stroną muzyki, czyli jakąś inną od znanej nam, pozaziemską muzykę, w której zawiera się Schopenhauerowska istota bytu i która jest jedną z największych tajemnic. Nie jest to już tylko muzyka instrumentalna czy wokalna, lecz raczej muzyka jako ogólna zasada bytu, czy muzyka kosmosu, albo muzyka, która towarzyszy umarłym w zaświatach. Tak odmiennie pojmowana muzyka bliższa jest ludzkiemu wyobrażeniu ciszy niż dźwięku. Jej niezemskie atrybuty podkreślają ostatnie wersy wiersza, kiedy zostaje ona skojarzona z:

*najzwyczajniejszą nam dalą, drugą  
stroną powietrza*

*als geübteste Ferne, als andre  
Seite der Luft*

z tym, co:

*czyste,  
olbrzymie,  
już nie mieszkalne.*

*rein,  
riesig,  
nicht mehr bewohnbar.*

Podobnie wygląda sytuacja w innym, słynnym wierszu Rilkego *Gong*. Jak pisał Peter F. Smith, w utworze tym doświadczenie zmysłowe zostaje doprowadzone do takiego punktu, że przekracza swoją zmysłowość<sup>60</sup>. Mamy więc ponownie do czynienia z przekraczaniem ludzkich granic i ludzkiej perspektywy:

*Już nie dla uszu ....: dźwięk,  
który jak głębszy słuch  
nas, na pozór słyszających łowi.*

<sup>60</sup> Peter F. Smith, *Rilkes Poem „Gong”: an Elucidation in Terms of His Poetic World*, w: *German Life and Letters*, 1987 (40), s. 287.

*Nicht mehr für Ohren...: Klang,  
der, wie ein tieferes Ohr,  
uns, scheinbar Hörende, hört.*

Oprócz zwykłego słuchu, który okazuje się słuchem pozornym i zwodniczym istnieje jakiś inny, głębszy, prawdopodobnie bardziej wewnętrzny słuch. Riethmüller zauważa, że zostaje tu dokonane rozróżnienie na organ zmysłowy „ucho” i wyabstrahowany słuch „sam w sobie”. Abstrakcja zostaje wyprowadzona z konkretności<sup>61</sup>.

Tutaj też muzyka zostaje utożsamiona z ciszą. Nazwana „summą milczenia” nie kojarzy się jednak z pustką, lecz raczej pełnią<sup>62</sup>. O owej ciszy transcendentnej, która jest kolebką wszelkiego istnienia pisał także Lévinas: „Jak będziemy zbliżać się do tego istnienia bez istniejącego? Wyobraźmy sobie powrót do nicości wszystkich rzeczy, jestestw i osób. Czy napotkamy wówczas czystą nicość? Po tej imaginacyjnej destrukcji wszelkich rzeczy pozostaje nie tyle coś, co fakt, że »jest« – il y a. Nieobecność wszelkich rzeczy powraca jako pewna obecność: jako miejsce, gdzie wszystko się pogłężyło, jako gęstość atmosfery, jako pełnia pustki lub jak pomruk ciszy”<sup>63</sup>.

Suma nie może być sumą nicości, ale może być sumą tego, co istnieje i odznacza się pewną namacalnością. Peter F. Smith pisze, że owa cisza staje się dynamiczna<sup>64</sup>. Zachodzi tu wielokrotnie powracający u Rilkego proces przemiany tego, co pozornie statyczne w dynamiczne. Cisza porusza się bowiem:

*Summa milczenia, co  
samo sobie oddaje cześć,  
burzący się powrót w siebie  
tego, co z siebie nieme,  
trwanie, tłoczone z czasu,  
gwiazda stopniała ...: gong!*

*Summe des Schweigenden, das  
sich zu sich selber bekennt,  
brausende Einkehr in sich  
dessen, das an sich verstummt,  
Dauer, aus Ablauf gepresst,  
um – gegossener Stern...: Gong!*

Cisza podobnie jak muzyka trwa w czasie, jej ruch jest ukierunkowany, powraca bowiem w siebie przywołując na myśl rzeczy, które cofają się do swoich prapoczątków. Cisza, podobnie jak w wierszu *Do Muzyki*, wiąże się z wymiarem transcendencji. Jest tożsama z nicością, z której wszystko się wyłoniło i do której wszystko powraca. Tak jak u Lévinasa, owa nicość nie jest jednak nicością w rzeczy samej, ale raczej kwintesencją czystego istnienia, które nie zdołało się jeszcze wcielić i zindywidualizować.

Riethmüller zwraca uwagę na charakterystyczną dla Rilkego „Umkehr der Räume” – odwrócenie przestrzeni, w polskim tłumaczeniu ujęte jako „przenicowanie przestrzeni”. Dźwięki, które wydobywają się

<sup>61</sup> Albrecht Riethmüller, op. cit., s. 210.

<sup>62</sup> W niemieckim oryginale mamy słowo „Summe”, które oznacza sumę, ewentualnie sumę teologiczną (ale nie nabożeństwo niedzielne), stąd wydaje się uzasadnione tłumaczenie polskiej wersji „summa” jako wyniku dodawania czy też pewnego zbioru jakości.

<sup>63</sup> Emmanuel Lévinas, op. cit., s. 29.

<sup>64</sup> Peter F. Smith, op. cit., s. 290.

z instrumentu nie dość, że jak zwykle przeobrażają się w przestrzeń, to odwracają jej porządek, wprowadzając własny, nowy, pozaziemski ład.

Mistyczny aspekt wiersza, jak podkreśla Peter F. Smith, uwypukla przemiana dźwięku w światło<sup>65</sup>. Wizerunek stopniałej gwiazdy przywodzi na myśl światło, które się rozprasza, a tym samym doprowadza do mistycznego olśnienia.

Podobnie jak w wierszu *Do Muzyki* chodzi tu o „Rückseite der Musik” – szczególny rodzaj muzyki, która przekracza ludzki i ziemski wymiar samej siebie.

### Muzyka jako pochodna ruchu

Muzyka jako ta pośród sztuk, która rozwija się w czasie, dla Rilkego często tożsama jest z ruchem. Można to zjawisko wyraźnie zaobserwować w wierszach poświęconych tańcowi. Taniec stanowi co prawda inną gałąź sztuki, ale przecież nieodłącznie towarzyszy mu muzyka, dlatego postanowiłam poświęcić mu nieco uwagi. Najistotniejszy jest fakt, że wyczulenie na wewnętrzny dynamizm wiersza przesądza o jego muzyczności.

Wiersz *Hiszpańska tancerka* pełen jest gwałtownych zwrotów, obrotów i ekspresyjnych gestów – przytupnięć, wyrzucanych w górę ramion, triumfalnego zadzierania głowy. Ogień już w filozofii starożytnej kojarzony był z kwintesencją ruchu. Zlewa się on tutaj z postacią tancerki. Nie wiadomo, gdzie kończy się jej ciało, a gdzie zaczyna roztańczony płomień, z którym toczy się nieustająca gra o zdobycie władzy, dominacji i przewagi. Jak zauważa Winfried Eckel, w tym wierszu tancerka jeszcze panuje nad tańcem i zachowuje swoją podmiotowość<sup>66</sup>. W *Sonetach do Orfeusza* sytuacja się jednak odwraca. Taniec staje się nadrzędny wobec osoby, poprzez którą się wyraża. Wiersze te podnoszą ruch do abstrakcji zgodnie z koncepcją „figural Gedicht”. Tak jak *Sonet XVIII* z drugiej części cyklu:

*Jak tyś, tancerko, sprawiła  
tę znikomości we wzlot przemianą, ten skok?*

*Tänzerin: o du Verlegung  
alles Vergehens in Gang: wie brachtest du's dar.*

Wiersz przedstawia ruchomy obraz wszechogarniającego wiru i zamętu, w którym wszystko się gubi i zatracą. Trudno wyłowić z niego spójną treść. Wiersz jest pokawałkowany, a każda jego część drga własnym życiem i porusza się we własnym rytmie. Można jedynie wskazać na skontrastowane ze sobą partie spokojniejsze i bardziej brawurowe.

W sonecie, którego środkowa zwrotka zaczyna się od słów *Tańcz pomarańczę* zaobserwować można podobne zjawisko. Wyobrażenie soczystego, mięsistego owocu staje się tu metaforą muzyki, szumu i ruchu. Obraz tańczących nakłada się na obraz pomarańczy. I ponownie tonie w abstrakcji, która korzeniami wyrasta z konkretnego – wyobrażenia dojrzałego cytrusa.

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 298.

<sup>66</sup> Winfried Eckel, op. cit., s. 250.



Cytowane wiersze to tylko niektóre z przykładów utworów Rilkego tak silnie skoncentrowanych na ruchu. Ruch jako zjawisko niekoniecznie w sposób oczywisty związane z muzyką fascynował poetę. Wystarczy tu wymienić liczne wiersze poświęcone fontanom czy słynny wiersz *Pilka*. Było to zgodne ze światopoglądem Rilkego upatrującym w naturze przede wszystkim siedlisko ruchu, odbierającym ową naturę jako dynamiczną i podlegającą ciągłym przemianom.

### **Dramaturgia**

Rilke nie przenosi na grunt poetycki konkretnych struktur i form muzycznych. Jeśli jednak mianem muzycznej struktury wiersza określimy wspomniany przy okazji omawiania wiersza *Gong* rozkład napięć i odprężeń, to u Rilkego znajdziemy wiele przykładów. Za ilustrację posłużyć może wiersz *U kresu nocy*.

Instrument przedstawiony w utworze posiada pamięć:

*Jestem struna rozpięta  
na pudle, w którym dźwięki drzemią,  
które każdy szelest pamięta.*

*Ich bin eine Saite,  
über rauschende breite  
Resonanzen gespannt.*

Mieszka w nim przeszłość – dźwięki, które przebrzmiały i przyszłość, czyli dźwięki, które dopiero nadejdą. Początkowi wiersza towarzyszy bowiem cisza, która jest potencją, w której drzemią nie zaktualizowane dźwięki; z której w końcowej fazie narodzi się muzyka. Rzeczy porównane są do skrzypiec:

*Rzeczy to skrzypiec ciała  
Die Dinge sind Geigenleiber*

Skrzypce kumulują doświadczenie ludzkości, zapisuje się w nich to, co jednostkowe i powszechne:

*W nich płacz kobiecy zagości  
i pokoleń nienawiść cała  
w uśpieniu...*

*Drin träumt das Weinen der Weiber,  
drin rührt sich im Schlafe der Groll  
ganzer Geschlechter...*

Z muzycznego punktu widzenia ciekawy jest właśnie ów energetyczny rozkład napięć w wierszu. Cisza narasta, wszystko się w niej gromadzi i zbiera. Napięcie wzrasta do tego stopnia, że w końcu wszystko musi wybuchnąć i wytrysnąć dźwiękiem „jak srebrna skała”, w postaci wysokiego tonu, który z kolei ma się przeobrazić w światło. Jest tu mowa o ludzkim cierpieniu i negatywnych emocjach, jak np. nienawiść, które długo ukrywane w końcu się kumulują, by rozsądzić rzeczywistość od wewnątrz.

Funkcje podobne w wierszu i strukturach muzycznych może też pełnić kontrast. Znane są w literaturze przykłady całych dzieł opartych na bardzo intensywnym kontraście, jak np. *Kontrapunkt* Huxleya. Sam Huxley dopatruje się w intensywnym wykorzystaniu tej właśnie zasady głównego powinowactwa muzyki z literaturą. Na kontraście pomiędzy ciszą a wrzaskiem oparty jest wiersz Rilkego zaczynający się od słów:

*...kiedyż, kiedyż, kiedyż minie ochota  
biadać i gadać?*

Świat jawi się tutaj jako rozwrzeszczany, przeładowany książkami, przegadany. Poeta jest tym, który z trudem znajduje jakąś wolną przestrzeń:

*Ciesz się, kiedy bezgłosy  
między książką a książką rąbek ukażą niebiosy.*

Cisza jawi się tu jako inspiracja, jako płodne tworzywo, czy „pożywienie” dla artysty. Są jednak w świecie jakieś nadwyżki ciszy. A świat pomimo tego, że tak wiele zostało już powiedziane, wciąż zdaje się być niewyczerpanym źródłem. Z wrzaskiem ludzkości skonstrastowane są milczące gwiazdy. Natchnienie bierze się przede wszystkim z zasluchania w naturę. I właśnie o tym jest mowa w wierszu. Trzeba nauczyć się słuchać, a nie tylko krzyczeć. Wszystko rozpoczyna się w momencie, kiedy zaczyna się słuchać. Wówczas można usłyszeć głosy przodków, a nie tylko przekrzykujących się ludzi i wrzawę terażniejszości. Natura oferuje ciszę, ludzie ją zagłuszają. Wrzask i cisza występują w funkcji metafor mających naprowadzić na arkana poetyckiej sztuki. Napięcie pomiędzy hałasem i ciszą pełni tutaj funkcję formalnej organizacji utworu, ale równocześnie jest nośnikiem konkretnego znaczenia.

### **Brzmieniowość**

Kwestia brzmieniowości utworu literackiego była także istotna dla Rilkego. Spróbuję zilustrować ją na jednym, acz bardzo spektakularnym przykładzie, powołując się na Albrechta Riethmüllera, który dokonuje analizy wiersza *Gong* właśnie pod kątem jego brzmieniowości<sup>67</sup>. Badacz wychodzi od wskazania onomatopeicznego wydźwięku słowa „gong”, które brzmi tak samo w języku polskim i niemieckim. Umieszczenie tego słowa na końcu każdej ze zwrotek przywodzi na myśl powtarzające się uderzenie muzycznego instrumentu. Podobnie dzieje się z niemieckim słowem „Klang” oznaczającym dźwięk, wieńczącym pierwszy wers utworu. Autor zwraca uwagę na to, że Rilke wybiera instrument, który wydaje pojedyncze dźwięki bez określonej wysokości i o długim czasie wybrzmiewania. Uderzenie należy do najbardziej elementarnej formy wydobywania dźwięku, a dźwięk gongu stosunkowo łatwo oddać można poprzez wzorzec literacki ze względu na jego nieskomplikowaną strukturę. W wierszu muzyczną funkcję pełnią także pauzy, poprzedzające wybrzmienie ostatniego akordu – „gong”. Zasygnalizowane trzema kropkami, potęgują wrażenie, jakie wywoła słowo „gong”, opóźniając moment jego pojawienia się, a tym samym wzmacniając efekt oczekiwania na nie. Brak dźwięku zwiększa napięcie, poprzedzając momenty kulminacyjne utworu. Cisza, która następuje między zwrotekami jest miejscem na wybrzmienie słowa „gong”. Riethmüller określa ją mianem muzycznego terminu – fermaty, i tak cisza staje się istotną i w jakimś sensie wypełnioną przestrzenią pomiędzy zdarzeniami. Riethmüller próbując znaleźć analogie wiersza z muzyką zauważa, że jest on bliższy awangardowej muzyce XX wiecznej - w której często pojawia się wydłużenie czasu trwania dźwięku lub pauzy, niż tradycyjnej muzyce klasycznej. Awangarda muzyczna przykłada bowiem wielkie znaczenie do roli perkusji i w związku z tym do rytmu i brzmienia,

<sup>67</sup> Albrecht Riethmüller, op. cit.

włączając charakterystyczne dla instrumentów perkusyjnych dźwięki przypominające szmery i trzaski. U Rilkego miarowe uderzenia gongu organizują rytm utworu. Sfera brzmieniowa wiersza buduje jego dramaturgię, organizuje naprzemienność występowania napięć i odprężeń, które stanowią przecież istotę muzyki.

\* \* \*

Modernistyczny rys poezji Rilkego, równocześnie zbliżający ją do muzyki, to właśnie jej antymimetyczność i wieloznaczność. Ponadto szczególnie istotna jest tu rola nastroju, któremu zostaje podporządkowana treść wierszy. Nastroju, którego wytworzenie, zdaniem Rilkego jest wspólnym celem odrębnych gałęzi sztuki. Rzeczywiście poezja Rilkego bardzo sugestywnie odmalowuje różne nastroje, wyrażając tajemnicę, nudę czy strach. Rilke jest mistrzem niuansów i prezentuje szeroką gamę odcieni każdego z opisywanych nastrojów.

Muzyka silnie wplata się w życiorys poety. Zależnie od okoliczności ma dla niego odmienne znaczenie, począwszy od młodzieńczego okresu, gdy fascynacji muzyką towarzyszy lęk przed jej potęgą, a kończąc na późniejszej fazie życia, w której muzyka staje się sposobem przewyciężenia niemocy twórczej. Ambiwalentne traktowanie muzyki polega na upatrywaniu w niej z jednej strony sojuszniczki chaosu, z drugiej strony strażniczki ziemskiego i poza ziemskiego ładu.

Na stosunek Rilkego do muzyki wpływa znacząco jego znajomość z pianistką Magdą von Hattingberg, kobietą, która stanowiła dla niego uosobienie muzyki i przewodniczkę po jej tajnikach. Z relacji pianistki dowiedzieć się można o wrażliwości poety na muzykę, jego szczególnym zainteresowaniu tą dziedziną oraz wyjątkowym, jak na osobę nieprofesjonalnie zajmującą się muzyką, zrozumieniem tej sztuki.

Aktywne uczestniczenie w życiu muzycznym, bliski kontakt z muzyką zaowocowały dużą liczbą wierszy jej poświęconych, w których pełni ona rolę głównej osi tematycznej. Dialog Rilkego z muzyką nie budzi zatem kontrowersji. Jego liryka miłosna przepełniona jest metaforami nawiązującymi do instrumentów muzycznych, naprowadzającymi na fenomen zespolenia.

Szczególnie oryginalnym zabiegiem Rilkego jest kojarzenie muzyki z przestrzenią. Muzyka materializuje się w przestrzennej formie w postaci architektonicznej budowli lub posągu. Pomysł Rilkego polega na jej wizualizacji, płynnym przechodzeniu od zmysłu słuchu do równie wyczułonego w przypadku Rilkego oka. Pomimo wizualizacji służącej uobecnieniu muzyki w poezji, muzyka wiąże się przede wszystkim z pierwiastkiem duchowym i jest osiągalna tylko na drodze głębokiego wewnętrznego skupienia i kontemplacji. Splata się nierozzerwalnie z wymiarem sacrum. Mamy tu do czynienia z jakąś inną, od tej znanej nam potocznie, muzyką.

Muzyka ta bliższa jest doświadczeniu ciszy niż dźwięku. Chodzi tu o „Rückseite der Musik” – mistyczną muzykę zaświatów, słyszalną tylko dla wybranych zasłuchanych w nią swym wewnętrznym słuchem. Muzyka ta jest łącznikiem między światem umarłych i żywych, stanowi przestrzeń Innego – innej formy uczuciowości i czasowości.