

Grażyna Krupińska
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Sztuka i artysta według Rainera Marii Rilkego

Nowoczesność, za której początek przyjmuje się zwyczajowo okres oświecenia, i której jednym z głównych wyznaczników jest racjonalizm nastawiony na wprowadzanie nakazów i zakazów (Foucault) oraz ładu i jednoznaczności (Bauman) we wszystkie obszary życia, próbuje wprowadzić swoje regulacje także w zakresie sztuki. Wyrazem tego jest między innymi fakt ukonstytuowania się w drugiej połowie XVIII wieku estetyki jako samodzielnej dyscypliny filozoficznej¹, sugerujący możliwość naukowego opisu istoty sztuki. Za takim podejściem optował na przykład Georg Wilhelm Friedrich Hegel, uważając, iż sztuka, zaspokajająca potrzeby duchowe człowieka, służąca nieskończoności i sytuująca się tym samym bardzo blisko religii i filozofii, już się skończyła. Jak pisze Tomasz ZAŁUSKI: „Koniec sztuki [u Hegla – G.K.] oznacza zamknięcie etapu, na którym to właśnie sztuka była najdoskonalszą postacią prezentowania się ducha-idei-pojęcia-absolutu” (2013: 158). Sztuka epoki nowoczesnej „prezentuje byt, świat i samą siebie jako to, co zostaje naznaczone skończonością” (ZAŁUSKI 2013: 158).

Pod koniec wieku XIX z Hegłowskiej triady religia – filozofia – sztuka już niewiele pozostanie. Wycofa się religia (Nietzsche ogłosi śmierć Boga)², a filozofię zastąpią nauki przyrodnicze. Taki stan rzeczy będzie skutkiem postępującego od końca XVIII wieku w Europie procesu modernizacyjnego (jego głównymi wyznacznikami będą: industrializacja, urbanizacja, technicyzacja, rozwój nauk etc.), który do władzy wyniesie

¹ Za ojca estetyki uważa się Alexandra Gottlieba Baumgartena (1714–1762), autora rozprawy *Aesthetica* (1750–1758).

² Za istotę nowoczesności Max Weber uzna odczarowanie świata, Martin Heidegger będzie mówił o odbóstwieniu świata (i czasie marnym).

formację mieszczańską. Nigdzie indziej jednak ten proces nie będzie przebiegał w tak szaleńczym tempie jak w Niemczech, które w bardzo krótkim czasie zdobywają w Europie pozycję hegemonu, i to na każdym z możliwych szczebli: politycznym, kulturowym, naukowym, gospodarczym, społecznym. Jeżeli mimo tego (a może właśnie dlatego), głównie wśród inteligenckich, wykształconych warstw mieszczaństwa, dominujące stanie się przeświadczenie o upadku kultury, to – jak stwierdza francuski germanista Gilbert MERLIO (2010: 25–28, 48) – będzie to wynik zderzenia nowoczesnej cywilizacji przemysłowej z ciągle żywym światopoglądem idealistycznym, opartym na estetyczno-humanistycznych wartościach. Krytyka kultury nie poprzestaje jednak na zdiagnozowaniu kryzysu. Równie ważne staną się propozycje i strategie zmierzające do jego przezwyciężenia. Paradoksalnie, gwałtowny rozwój nauk i dążenie do coraz większej specjalizacji na tym polu, zamiast wyjaśniać świat, jeszcze bardziej czyniły go niejednoznacznym, wielorakim, nieokreślonym, sprzecznym. Niemożność wyrażenia całości życia za pomocą *ratio* spowoduje zwrot w stronę sztuki, której niejednokrotnie udzielone zostaną wręcz religijne prerogatywy.

Jednym z najzagorzalszych krytyków kultury, jak i jej samozwańczym reformatorem, dopatrującym się właśnie w sztuce jedyne go ratunku i usprawiedliwienia dla świata, stanie się Friedrich NIETZSCHE: „Sztuka i tylko sztuka. Jest ona wielką umożliwicielką życia, wielką uwodzicielką do życia, wielkim stymulatorem do życia...” (2012: 186). Życie jest w filozofii Nietzschego nierozzerwalnie związane ze sztuką. Życie rodzi sztukę i – to mechanizm zwrotny – jest przez nią tworzone (MEYER 1984: 33). Tylko w sztuce życie może objawić swoją potęgę i nieskończoność. Co jednak ważne, mówiąc: sztuka, Nietzsche ma na myśli przede wszystkim twórczą potęgę. Dopiero tworząc, nadajemy sens życiu i światu: „Jest nim [twórcą – G.K.] zaś ten, kto tworzy cel człowieka i daje ziemi zamysł i przyszłość: ten dopiero tworzy to, że coś jest dobre i złe” (NIETZSCHE 1999: 253). Temu twórcy przyszłości, który, tworząc, jest zdolny do przekraczania, przezwyciężania samego siebie, filozof nada miano nadczłowieka.

Nietzscheańska afirmacja życia i twórczości, co zrozumiałe, przemówi szczególnie mocno do artystów (por. HILLEBRAND 2000). Zaratustra stanie się ich duchowym przywódcą, wpisując się idealnie w zainicjowany już w okresie burzy i naporu, a rozwinięty przez epokę romantyzmu proces idealizacji, mityzacji i stereotypizacji artysty. Wolność, oryginalność, kreacjonizm, wewnętrzna konieczność, ponadprzeciętne zdolności pozwolą artyście na uzyskanie statusu geniusza odróżniającego się od przeciętnej masy, ale jednocześnie od niej (jako swojej publiczności) coraz bardziej zależnego. Sztuka uwolniona od protektoratu

dworu i kościoła wystawiona zostanie na mechanizmy rynku kapitalistycznego, na którym rządzą podaż i popyt. Artysta będzie się temu przeciwstawiał, podkreślając swoją wyjątkowość i nieprzystawalność do świata zewnętrznego z jego pragmatycznym i merkantylnym (czytaj: mieszczańskim) sposobem myślenia. Wybierze pozycję na obrzeżach społeczeństwa, w roli autsajdera dostrzegając gwarancję swojej niezależności, wolności i autentyczności. Jednak ceną za tę niezależność będzie często samotność i cierpienie, wywołane poczuciem niezrozumienia i odrzucenia. Dodajmy, iż w tym przypadku autostereotyp i heterostereotyp w dużej mierze się ze sobą pokrywają. Nie tylko artyści będą dążyli do podkreślania swojej odrębnej pozycji w społeczeństwie. Także społeczeństwo będzie potrzebowało odmiennej, by na zasadzie *ex negativo* utwierdzić się we własnych wyobrażeniach.

Norbert SCHNEIDER (2015: 11–12) zauważył, iż ukonstytuowanie się estetyki jako dyscypliny filozoficznej doprowadziło do wzrostu akceptacji dla wyobrażeń na temat sztuki reprezentowanych przez samych artystów. Zaowocowało to między innymi wzrostem zainteresowania dla zagadnień procesu twórczego i zasad nim rządzących. Na konieczność odwrótu od estetyki, wychodzącej od odbiorcy w stronę estetyki artysty, wskazywał także cytowany już NIETZSCHE (2012: 307). Pytania dotyczące istoty sztuki, powinności artysty i zasad procesu twórczego będą nurtowały wielu twórców okresu modernizmu. Będą one niezmiernie ważne także dla urodzonego w Pradze poety Rainera Marii Rilkego (1875–1926), uznawanego za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli literatury niemieckojęzycznej.

Analizując koncepcję sztuki i artysty w rozumieniu Rilkego, będę się odwoływała zarówno do jego twórczości poetyckiej, prozatorskiej, eseistycznej, jak i dzienników oraz prywatnej korespondencji, traktując wszystkie te formy wypowiedzi jako jedno dzieło. Dlaczego takie podejście jest uprawomocnione, wyjaśnia polski tłumacz dzienników poety – Tomasz Ososiński (2010: 180):

Dzienniki zawierają fragmenty opowiadań i esejów, nierzadko też fragmenty wierszy; listy są nieraz szkicami do mających powstać dzieł; integralny związek z twórczością i epistolografią mają również przekłady Rilkego [...]. Wszystko jest tu całością, rodzajem wielkiego dziennika lub też wielkiego utworu, nad którym autor bez przerwy pracuje.

Pomimo iż twórczość młodego Rilkego przez wielu jego interpretatorów, jak i niego samego, traktowana była z olbrzymim dystansem, jako jeszcze niedojrzała i bardzo niesamodzielna, pozostająca pod silnym wpływem wzorów klasycznych i romantycznych oraz modnego wówczas

naturalizmu czy impresjonizmu, to odnajdziemy w niej wątki, do których poeta będzie stale powracał. Dotyczy to przede wszystkim podejścia do sztuki oraz rozumienia zadań i powinności ciążących na artyście.

Na wczesnej twórczości Rilkego swoje piętno odcisnęła czteroletni, traumatyczny dla niego pobyt w szkole kadetów w St. Pölten, do której został wysłany przez rodziców w wieku niespełna jedenastu lat. Pocieszenie przysłał autor *Sonetów do Orfeusza* znajduje w pisaniu wierszy i bardzo szybko paranie się sztuką uznaje za swoje powołanie. Jak pisze Sascha LÖWENSTEIN (2004: 48), sztuka stanie się dla niego miejscem ucieczki od przytłaczającej codzienności. Wiersz z roku 1894 pt. *Wenn auch einsam oft – alleine* (RILKE 1976b: 494–495) to rodzaj podziękowania, jakie samotny poeta składa na ręce sztuki za jej obecność, podtrzymywanie na duchu, dodawanie sił. Zwroty: „przyjaciółka”, „dostojna fantazja” [*erlauchte Phantasie*] czy „łaskawa Pani” [*holde Fraue*] sugerują, iż podmiot wiersza czuje się wyraźnie wyróżniony, mogąc obcować ze sztuką, zarówno jako jej twórca, jak i odbiorca. Natomiast przyrównanie świata do więzienia, w którym jedynie sztuka może przynieść ukojenie, zdradza wyraźny wpływ filozofii Arthura Schopenhauera. W wydanym rok później tomiku *Ofiary dla Larów*, w wierszu *Pomimo to*, odwołanie do autora *Świata jako woli i przedstawienia* jest już bezpośrednio, przy czym „więzienna samotność”, na którą skazany jest człowiek, jawi się lirycznemu „ja” wręcz jako niezbędna siła napędowa procesu tworzenia: „w więziennej samotności / wzbudzę mojej duszy struny, / jak Dalibor sławny ongi” (RILKE 2009: 135)³. We fragmencie tym pobrzmiewa również przekonanie, iż to nie świat zewnętrzny, a jedynie wsłuchiwanie się we własne wnętrze może być twórcze, może uszczęśliwić.

W tym samym czasie Rilke pisze wiersz pt. *Rückschau* [Spojrzenie wstecz], w którym pojawi się temat stale powracający w jego twórczości: sztuka *versus* praca zarobkowa⁴. Dla artysty, szczególnie poety, konieczność wykonywania absorbującej czasowo pracy jest zabójcza. Wracając do domu po męczącym dniu, nie jest on w stanie tworzyć (RILKE 1976b: 508–509): „Der Mund war mir verklebt – / Vor Müh.” [„Usta miałem

³ Osadzony w wieży rycerz Dalibor potrafił – jak mówi czeska legenda – tak pięknie grać na skrzypcach, iż oczarowani więziennicy wstawiali się za nim u władcy, prosząc go o łaskę. Por. LÖWENSTEIN 2004: 50.

⁴ Szerzej należałoby to ująć jako sztukę *versus* przyziemna codzienność, z którą wiąże się między innymi podejmowanie odpowiedzialności za innych (np. dzieci, żonę). W liście do L. Andreas-Salomé z 8 sierpnia 1903 Rilke pisze (RILKE/ANDREAS-SALOMÉ 1986: 196): „Bo czym stał się dla mnie mój dom? Czymś obcym, dla czego muszę pracować [...]. Och, Lou, dla mnie w jednym wierszu, który mi się udał, kryje się więcej prawdy niż w mym jakimkolwiek z kimś związku czy uczuciu do kogoś, jedynie w tym, co tworzę, jestem całym sobą, jestem prawdziwy [...]”.

sklejone – / ze zmęczenia”⁵.] Stwierdzając na końcu: „das war ein rechter Ramadan / für meine Poesie,” [„to był prawdziwy Ramadan / dla mojej poezji”], Rilke zdaje się mówić, iż nie można uprawiać sztuki jedynie w czasie wolnym od pracy. Ktoś, kto decyduje się na bycie artystą, musi się temu całkowicie poświęcić (RILKE 1976b: 519): „Für die Kunst – mein Leben!” [„Dla sztuki – moje życie!”], jak z patosem kończy się wiersz z roku 1896 pt. *Ein milder Märzenmorgen schien*.

Przełomem w twórczości Rilkego stanie się maj roku 1897, kiedy to na jego drodze staje starsza od niego o 15 lat pisarka Lou Andreas-Salomé. Poeta odnajdzie w niej nie tylko ukochaną, pokrewną mu duszę, muzę i powierniczkę, ale przede wszystkim nauczycielkę, która mądrze pokieruje jego życiem i twórczością: „spotkanie z Lou rozpoczęło zupełnie nowy rozdział w jego życiu i twórczości. Od spotkania z nią zaczęła się jego twórczość dojrzała, osobista, pozbawiona manieryzmów” (Ososiński 2013: 9). To dla niej poeta będzie się starał być coraz lepszym i godniejszym jej uczucia oraz miana artysty. W roku 1898 Rilke pisze szereg tekstów, które można traktować jako rodzaj pierwszego podsumowania, jak i pełniejszego rozwinięcia zagadnień związanych ze sztuką i byciem artystą. W pisanim z myślą o Lou Andreas-Salomé *Florenzer Tagebuch* znajdziemy niepozbawione pewnej dozy buńczuczności stwierdzenie:

Prawdziwa wartość mej książki kryje się w poznaniu istoty artyzmu, do którego wiedzie tylko jedna droga i który się na koniec zdobywa, gdy się osiągnie dojrzałość. Każdym dziełem swego ducha człowiek stwarza pole dla jakiejś nowej siły. A ta ostatnia przestrzeń, jaka się w końcu przed nami odsłoni, będzie w sobie zawierać wszystko, co w nas najbardziej twórcze, płynące z samej głębi naszej istoty; będzie to przestrzeń największa, w niej zaś źródła wszelkiej mocy. Jeden tylko wybraniec może się wznieść na wyżyny, ale wszyscy twórcy są przodkami tego samotnika. Nic nie będzie istniało poza nim, bowiem drzewa i góry, chmury i fale to tylko symbole rzeczywistości, którą on sam w sobie znajduje.

cyt. za: RILKE/ANDREAS-SALOMÉ 1986: 109⁶

Skojarzenia z filozofią Friedricha Nietzschego narzucają się same. Każdy twórca to Zaratustra, prorok głoszący nadejście artysty nadczłowieka, wybrańca, zdolnego zgłębić istotę bytu. Także tutaj pojawia się myśl, iż artysta nie może zbroczyć z raz obranej drogi, jedynej drogi,

⁵ Tłumaczenie cytatów, jeśli nie zaznaczono inaczej – G.K.

⁶ W języku polskim do tej pory ukazały się tylko fragmenty *Dziennika florenckiego* w tłumaczeniu Wandy Markowskiej, pomieszczone w wydanej przez nią i Annę Miłską korespondencji pomiędzy Rilke a Andreas-Salomé (RILKE/ANDREAS-SALOMÉ 1986). Pewne fragmenty tłumaczyła także SUROWSKA (1994).

która jest drogą do życiowej dojrzałości, „drogą samopoznania” (SUROWSKA 1994: 150). Taki twórca skazany jest na samotność, gdyż tylko jego własne wnętrze może być źródłem sztuki: „Samotnik czuje swoje rozszerzanie, / zstępuje w siebie, w ciche kiełkowanie” (SUROWSKA 1994: 147). Podobną myśl odnajdziemy w wykładzie pt. *Poezja nowoczesna*, wygłoszonym w Pradze w marcu 1898 roku: „Dopiero gdy jednostka [...] sięgnie największej głębi swego brzmienia, wejdzie w bliski i intymny kontakt ze sztuką, dopiero wtedy *stanie się artystą*. To jedyne kryterium” (RILKE 2010a: 11). Dla Rilkego nie jest sztuką coś, co goni za aktualnością, nie tam należy szukać jej źródeł, bo „sztuka, która gestami pełnymi gniewu lub uznania towarzyszy błahym i mało znaczącym wydarzeniom dnia – niezależnie od tego, jak bardzo byłaby patriotyczna – jest rymowanym lub malowanym dziennikarstwem [...], ale nie jest *sztuką*” (RILKE 2010a: 13). Prawdziwa sztuka,

wyduje mi się dążeniem jednostki do tego, by ponad niewygodą i ciemnością porozumieć się ze wszystkimi rzeczami, zarówno z tymi najmniejszymi jak i największymi, i dzięki takim nieustannym dialogom zbliżyć się ku ostatecznym, cichym źródłom wszelkiego życia. Tajemnice rzeczy stapiają się we wnętrzu jednostki z jej własnymi najgłębszymi odczuciami i objawiają, jakby były jej własną tęsknotą.

RILKE 2010a: 14

We fragmencie tym pobrzmiewa zapowiedź tzw. poetyki rzeczy (*Dingdichtung*), która swój najpełniejszy wyraz znajdzie w dwóch tomach *Nowych wierszy* (1907–1908). Natomiast już w przywołanym fragmencie widzimy, iż relacja artysta – rzecz nie może być jednostronna, ma to być rodzaj dialogu, w którym pierwotne pojęcia takie jak przedmiot (rzecz) i podmiot (artysta) tracą swoją rację bytu. Jeszcze w *Księdze godzin* (1905) to poeta niejako domyka rzeczy, czyni je skończonymi⁷, stawiając się na równi z Bogiem:

Obraz Boga i artysty, którzy przekazują sobie nawzajem prerogatywy twórczości, zlewają się w *Księdze godzin* nie do odróżnienia. To nie cykl modlitw, a liryczny poemat opiewający dumną świadomość posiadania potężnego daru poetyckiego słowa, wynoszącego poetę ponad resztę ludzkości.

ZYBURA 1995: 329

⁷ Jak w wierszu *Godzina się zniża, dotyka mi czoła...*: „Nichts war noch vollendet, eh ich es erschaut, / [...] / Meine Blicke sind reif, und wie eine Braut / kommt jedem das Ding, das er will”. Tłumaczenie Mieczysława Jastruna (RILKE 1987: 6–7) może sugerować inne odczytanie: „Nic jeszcze nie zaszło, aż wzrok się przekona, / [...] / Spojrzenia dojrzały i jak narzeczona / jest rzecz, gdy ktoś jej zapragnie”. *Neue Gedichte* Jastrun tłumaczy tutaj jako *Nowe poezje*.

W *Nowych wierszach* artysta, pragnąc dotrzeć do istoty rzeczy, musi zrezygnować ze swej podmiotowości, oddać rzeczom głos, bo tylko wtedy objawi się jedność bytu. Aby podkreślić ważność rzeczy dla twórcy⁸, Rilke zamiast pojęcia *Kunstwerk* (dzieło sztuki) będzie używał wyrażenia *Kunst Ding* (rzecz-dzieło), nadając tym samym rzeczom status dzieł sztuki, dowartościowując to, co często wydaje się małe, nikłe, nieważne, jak na przykład w wierszu *Koronka*:

I
Ludzkość: niepewny tytuł posiadania
Z wątpliwym inwentarzem szczęścia: co tu
niehumanitarne? Że koronka ta pochłania,
ten skrawek drobno dzierganego splotu,
dwoje twych oczu? – Chciałabyś ich zwrotu?

Ty, dawno temu zgasła i oślepa:
Nieśmiertelności nie jestże podobna
Rzecz, w której wielka czułość twa zakrzepła
Jak w pniu pod korą, nagle taka drobna?

Przez prześwit losu, przez powietrzne pory
uniosłaś duszę z czasów swoich w wieczność
i tak ją wplotłaś w te przejrzyste wzory,
że uśmiech budzą przez swą użyteczność.

II
A kiedy nagle i ta czynność świata
jak całe nasze na tym świecie dzieje
obca, daleka wyda się, zmaleje,
niegodna tego, żebyśmy przez lata
żmudnie tracili dla niej swą dziecinność –:
czy nie tak ściśle się zadzierzgnęły nici
żółtkłej koronki, jej kwiatowej wici,
by nas zatrzymać? Patrz: *spełniona* czynność.

Życiem ktoś własnym może dla niej wzgardzi
I z własnym szczęściem woli się rozminąć,
wszystko poświęci dla tej rzeczy małej,
tak pięknej, chociaż lekka jest nie bardziej
niż życie, jakby dość w niej było chwały,
by uśmiechając się, w powietrzu płynąć.

RILKE 2006: 104–105

⁸ W liście do Andreas-Salomé z 8 sierpnia 1903 roku Rilke napisze (RILKE/ANDREAS-SALOMÉ 1986: 197): „Tylko rzeczy przemawiają do mnie”.

Dzieło wymaga od artysty całkowitego oddania, wymaga poświęcenia tego, co najcenniejsze, bo tylko w ten sposób może on stworzyć coś wiecznego, coś nieśmiertelnego, co wprawdzie będzie nosiło jego znamię („duszę [...] / wplotłaś w te przejrzyste wzory”), ale co stanie się samoistnym, samodzielny, domkniętym⁹ bytem. Podobne uwagi odnajdziemy w szkicu z roku 1898 pt. *O sztuce* (RILKE 2010a: 63): „Dzieło sztuki [...] jest głębokim wewnętrznym wyznaniem, które objawia się pod postacią wspomnienia, doświadczenia lub wydarzenia, uniezależnia od swojego twórcy i staje zdolne do samodzielnego życia. Ta samodzielność dzieła sztuki to piękno”. I dalej: „Trzeba jasno powiedzieć, że istotą piękna nie jest działanie, lecz bycie”. Myśl tę Rilke powtórzy w liście-wyznaniu do L. Andreas-Salomé z 8 sierpnia 1903 r. (RILKE/ANDREAS-SALOMÉ 1986: 193): „Rzecz każda jest określona, lecz rzecz-dzieło sztuki musi być jeszcze bardziej określone, nie zdane na przypadek, uwolnione od wszelkiej niejasności, odjęte czasowi, oddane przestrzeni, tylko wtedy może przetrwać i stać się godne wieczności. Model **wydaje się istnieć – dzieło sztuki jest**”.

Paradoks polega na tym, iż skończone dzieło sztuki stanowi wytwór nie-skończonego twórcy, twórcy skazanego na ciągły trud, na zwątpienie, na rozpacz. Podczas gdy dzieło jest spełnione, twórca zawsze będzie odczuwał niespełnienie. W wierszu *Koronka*, w jego oryginalnym brzmieniu, ten paradoks uwidacznia przeciwstawienie dokonanego „sie ward *getan*” (dzieło) rzeczownikowi odczasownikowemu niedokonanemu „dieses Tun” (twórczość). Dodatkowo użycie formy biernej podkreśla całkowitą autonomię, autarkię dzieła, jego prymat nad twórcą, który staje się wręcz zbędny. W wierszu *Poeta*, również z tomu *Nowe wiersze*, czytamy (RILKE 1987: 91): „Wszystkie rzeczy, którym się oddałem, / wyrzucają mnie, bogatsze o mnie”. Za służbę sztuce twórca nie może oczekiwać niczego w zamian, a nawet musi się przygotować na ponowne cierpienia¹⁰ wynikające z niemożności przewyciężenia niedoskonałej ludzkiej egzystencji, której wyznacznikiem jest czas. Twórca, jak linoskoczek rozpięty między niebem a ziemią (to obraz z *Piątej Elegii*), porusza się między dwiema sferami: między tym, co ludzkie, ziemskie, widzialne, czasowe, a tym, co można nazwać bytem niewidzialnym, wyższym, zaziemskim (por. KOZIKOWSKA 1995). W cytowanym wierszu *Poeta*, czas przynależny ziemskiemu bytowaniu, pomimo iż w momen-

⁹ W oryginale końcówka brzmi (RILKE 1976a: 513): „dies Ding [...], nicht leichter als das Leben/ und doch vollendet und so schön”.

¹⁰ W liście do Andreas-Salomé z 28 grudnia 1911 r. Rilke pisze (RILKE/ANDREAS-SALOMÉ 1986: 354): „najokrutniejsze w sztuce, że im więcej w niej osiągasz, tym bardziej cię zobowiązuje do szukania form coraz doskonalszych, niemal już niemożliwych do osiągnięcia”.

cie tworzenia zdaje się oddalać, to jednak ciągle objawia swoją moc: „Ty oddalasz się ode mnie, godzino, / twoje skrzydła ranią mnie łopocząc. / Lecz: co pocznę z ustami moimi, / z moim dniem? z moją nocą?” Podobną myśl odnajdziemy w liście do Lou Andreas-Salomé (RILKE/ANDREAS-SALOMÉ 1986: 431) z roku 1914, który precyzuje, iż owego świata wyższego nie należy szukać na zewnątrz. To świat ukryty głęboko we wnętrzu człowieka. By stworzyć, artysta musi do niego dotrzeć. Niestety, najczęściej jest skazany na pozostawanie w „jakiejsz strefie pośredniej, w pustce, opuszczeniu, w próżni”¹¹. Z jednej strony Rilke określa tę strefę jako niegościnną [*unwirtlich*], z drugiej jest świadom tego, iż próby jej opuszczenia (co należy odczytywać jako ciągłe dobijanie się do bram niepoznawalnego, do istoty bytu) mogą nieść ze sobą niebezpieczeństwo choroby czy obłędu. Kiedy Rilke mówi, iż w strefie pomiędzy znajdują się mieszkania zdrowego uczucia [*Wohnungen des gesunden Gefühls*], można odnieść wrażenie, iż zdaje sobie sprawę, że nie tam jest jego miejsce, że sztuka wymaga ofiary. Za symbol takiego poświęcenia w poezji Rilkego można uznać mitycznego Orfeusza z *Sonetów do Orfeusza* (1922). Jego okrutna śmierć – rozszarpanie i rozrzucenie jego ciała przez menady – okazuje się konieczna, „by harmonijne tony boskiej muzyki przetrwały w naturze i oddziaływały na naszą wrażliwość” (SUROWSKA 2003: 333).

Widać wyraźnie, jak na przestrzeni lat zmieniał się obraz artysty u Rilkego. Mniej więcej od czasu, kiedy Rilke zaczyna pracować nad *Nowymi wierszami*, a więc od około roku 1903 – co zbiega się z odnowieniem kontaktu z Lou Andreas-Salomé po ponad dwuletnim milczeniu – artysta przestaje być prorokiem, wieszczem, twórcą równym Bogu. Jak tytułowy bohater jego jedynej powieści pt. *Zapiski Maltego Lauridsa Brigge* (1910) stoi on na uboczu głównych arterii życia, utożsamiając się – choć z początku niechętnie – z odrzuconymi i pariasami, z „odpadami, łupinami ludzi wyplutymi przez los”, przyznając: „jestem niczym” (RILKE 2011: 35, 20). Stąd powracające w książce obrazy paryskich żebraków, chorych, nędzarzy czy zwierząt w klatce. Jedyne tworząc, Malte, *alter ego* autora, może uporać się z przytłaczającą go rzeczywistością, jedynie nadając jej formę artystyczną może zawiesić na chwilę czas. W swojej analizie powieści Theodore ZIOLKOWSKI (1972: 15) stwierdza, iż jednym z głównych jej tematów jest przeciwstawienie czasowości ludzkiej egzystencji beczasowości sztuki. Malte z banalnych scen życia codziennego tworzy nieprzemijające artefakty. Podobnie postępuje ze zdarzeniami ze

¹¹ W dalszej części będę odwoływała się do oryginału (ANDREAS-SALOMÉ 1988: 73–74), gdyż polskie tłumaczenie jest w tym miejscu nie tylko mało precyzyjne, ale może wprowadzać w błąd.

swojej przeszłości, swojego dzieciństwa. Tylko przetworzone artystycznie zaczynają nabierać sensu. W kompozycji powieści amerykański germanista dostrzega przemyślaną strukturę: od narracji pierwszoosobowej do trzecioosobowej, „od Maltego do Syna Marnotrawnego, od rzeczywistości do metafory, od czasowości do beczasowości” (ZIOŁKOWSKI 1972: 36). Można dopowiedzieć, iż konstrukcja powieści w pewnym sensie unaocznia również poszczególne etapy procesu twórczego, którego źródłem jest zawsze coś osobistego, prywatnego, co ostatecznie zostanie zobiektywizowane i pozwoli na zbliżenie się do istoty rzeczy. Dlatego końcowe partie książki, w odróżnieniu od dominujących na początku zapisków dotyczących przeżyć z terażniejszości i wspominatej przeszłości, obfitują w liczne odwołania do postaci historycznych, przy czym bynajmniej nie chodzi o jednoczesne zniwelowanie własnego przeżycia. W liście z 10 listopada 1925 roku skierowanym do swojego pierwszego tłumacza na język polski, Witolda Hulewicza, poeta wyjaśnia:

Czytelnik [...] powinien komunikować się [...] za ich [postaci historycznych – G.K.] pośrednictwem z przeżyciem Maltego: [...] młody M.L. Brigge pragnie to wycofujące się nieustannie w niewidzialność życie uwidocznic sobie za pomocą zjawisk i obrazów; znajduje je czasem we własnych wspomnieniach z dzieciństwa, czasem w swym paryskim otoczeniu, czasem w reminiscencjach z lektury.

RILKE 2010a: 166

Od subiektywizmu poprzez obiektywizację i z powrotem do jednostkowego przeżycia, by go zrozumieć i by w ten sposób nadać mu wyższy sens. Używając pojęć z dziedziny estetyki, powiedzielibyśmy, że droga wiedzy od twórcy do dzieła i z powrotem dociera do twórcy jako właściwego odbiorcy swojej sztuki. W liście do żony z 24 czerwca 1907 roku RILKE napisze:

Niesamowita pomoc, jaką dzieło sztuki niesie życiu tego, który musi je stworzyć, polega na tym, że jest jego podsumowaniem; paciorkiem różańca, przy którym życie odmawia modlitwę; wiecznym powracającym, sobie samemu przedkładanym dowodem jego jedności i prawdziwości, skierowanym tylko do samego siebie, oddziałującym na zewnątrz anonimowo, bezimiennie, wyłącznie jako konieczność, rzeczywistość, istnienie.

2015: 20

Faktem jest, że tak zwany zwykły, masowy odbiorca sztuki nigdy nie znalazł się w polu zainteresowań Rilkego. W roku 1909 poeta wyzna: „Tamte książki (zwłaszcza *Księga godzin*) tak samo niewiele uwzględniają i powołują się na czytelnika, jak to, co dotychczas wydałem; tak, iż

zaskoczyło mnie to miejsce w Pańskim liście, gdzie oczekuje Pan ode mnie sztuki, która ma na uwadze czytelników” (RILKE 1995: 12¹²). Podobnie w *Listach do młodego poety*¹³ RILKE (2010b: 70) stwierdza, iż prawdziwy twórca nie dba o odbiór swojej sztuki, nie może i nie powinien kierować się opiniami innych (szczególnie krytyków czy wydawców), zwłaszcza gdy uprawianie sztuki uważa za swój imperatyw. Wtedy liczy się dla niego tylko przymus tworzenia i powstające dzieło. Jako byt samoistny i autonomiczny, dzieło oddala się od swego twórcy, staje mu się obce, by ponownie do niego powrócić i umożliwić mu odnalezienie się na nowo: „warto spojrzeć na własną pracę w obcym rękopisie, jest to ważne doświadczenie, przynoszące wiele nowego. Niech Pan czyta te [tj. swoje – G.K.] wersy, jak gdyby były obce, a odczuje Pan w głębi duszy, jak bardzo należą do Pana” (RILKE 2010b: 70).

O takiej okrężnej drodze, jaką odbywa dzieło, pisze również Lou Andreas-Salomé w swojej książce poświęconej Rilkemu. Wspomina w niej o reakcji przyjaciela na list z roku 1924, w którym donosi mu o tym, jak jeden z jej pacjentów (Andreas-Salomé prowadziła w Getyndze praktykę psychoanalityczną) po lekturze jego wierszy nabrał ponownie nadziei, gdyż odnalazł w nich siebie. W odpowiedzi Rilke dziękuje Lou za ten list, który „był tak pełen dobrych wieści i tyle mi wlał otuchy [...]; wciąż na nowo to czytam i czuję się jakiś bezpieczniejszy” (RILKE/ANDREAS-SALOMÉ 1986: 553). W użytym przez poetę słowie *Geborgensein* zawiera się nie tylko poczucie bezpieczeństwa, ale i zrozumienia, spokoju, bycia na właściwym miejscu. Tym wszystkim emanują *Elegie*, bo o nich tu mowa, i to wraca do ich autora, będąc ponownym potwierdzeniem ich samodzielnego bytu¹⁴, dając moment wytchnienia, choć nigdy spełnienia.

Jeżeli Rilke w ogóle zastanawiał się, na czym miałyby polegać odbiór sztuki, a już na pewno poezji, to wyobrażał sobie, iż byłyby to akt bardzo osobisty, cichy, samotny, podobny aktowi tworzenia, przy czym relacja dzieło – odbiorca nigdy nie powinna przekraczać pewnych granic. Dzieło zaprasza do tego, by je uzupełniać, ale musi pozostać nienaruszone, a to znaczy, że odbiorca pod żadnym pozorem nie powinien przenosić na nie swoich oczekiwań, ponieważ wówczas dzieło się przed nim zamknie. W 1900 roku – w kontekście dzieł wielkiego francuskiego rzeźbiarza Auguste’a Rodina – RILKE pisze:

¹² List z 19 sierpnia 1909 roku do J. barona Uexküll.

¹³ Chodzi o Franza Xavera Kappusa (1883–1966). Rilke korespondował z nim głównie w latach 1903 i 1904. Kappus opublikował skierowane do siebie listy już po śmierci ich autora w roku 1929.

¹⁴ „One są. Istnieją”. To słowa z listu do Lou z roku 1922 (RILKE/ANDREAS-SALOMÉ 1986: 129).

Do dzieła sztuki człowiek nigdy nie może odnosić się po bratersku [...]. Z dzieła do widza może przenikać tylko tęsknota; nie jesteśmy sąsiadami dzieł. Są dla nas jak obrazy w studni: nie możemy się od pewnego momentu do nich zbliżyć, nie zakrywając nami samymi właśnie tego, co przyszliśmy oglądać¹⁵.

2013: 160–161

To, co Rilke zdaje się tutaj postulować, to obopólna otwartość, zarówno dzieła, jak i odbiorcy. Dopiero wtedy może narodzić się prawdziwy dialog. Warunkiem jest jednak odpowiednia postawa odbiorcy (RILKE 2010b: 30): „Tylko miłość potrafi je [dzieła – G.K.] objąć, wytrwać przy nich i oddać im sprawiedliwość”. Dzieło zawiera w sobie odpowiedzi, ale tylko od odbiorcy zależy, czy zdobędzie się na postawienie mu pytań¹⁶. Prawdziwe dzieło sztuki nigdy nie narzuca się bowiem odbiorcy, nie szuka poklasku i tym samym nie należy do tłumu. Rilke mógłby powtórzyć za podziwianym przez niego malarzem Paulem CÉZANNE’EM (1977: 45), iż sztuka „przemawia jedynie do niezmiernie ograniczonej liczby ludzi”. W roku 1898, w eseju *O sztuce* (RILKE 2010a: 67), poeta będzie tłumaczył taki stan rzeczy wyjątkowością twórcy, który zawsze przychodzi za wcześnie, skazany na tworzenie dzieł wykraczających poza swój czas i dlatego zupełnie niezrozumiałych jemu współczesnym. Z biegiem lat dostrzega coraz większy – używając terminologii zaczerpniętej od BOURDIEU (2001) – rozrost pola artystycznego, który bynajmniej nie służy artyście, a tym bardziej dziełu. Szczególnie irytujące są dla niego wszelkie próby interpretacji dzieła poprzez osobę twórcy. Stąd w liście do autora pierwszej książki o sobie i swojej poezji, Roberta Heinza Heygrotda, napisze: „Proszę mi wierzyć, byłbym chętnie gotów, i odpowiadałoby mi to najbardziej, każde nowe zadanie na mej drodze wykonać pod nowym nazwiskiem” (RILKE 1995: 19). Rilke tęskni do czasów, gdy artysta pozostawał anonimowym twórcą, a dzieło jako narzędzie kultu było integralną częścią świata, „miało swoją własną, odosobnioną, a jednak na wszystko (szybciej przemijające) wpływającą egzystencję. Gdzie jest jego miejsce w pośrodku dzisiejszego tłoku?” (RILKE 1995: 21).

Estetyka rzeczy Rilkego nie jest bynajmniej oderwana od kontekstu epoki, w której powstała i zasadne jest również odczytywanie jej jako

¹⁵ *Nota bene* po raz kolejny można doszukać się tutaj powinowactw z podejściem do sztuki u Schopenhauera, który wyrokował: „Przed obrazem każdy powinien stać jak przed władcą, czekając, czy i jak się on do niego odezwie, ale pierwszemu odezwać się do niego nie wolno, tak jak do władcy, bo wtedy usłyszysz się tylko siebie samego” (SCHOPENHAUER 1995: 583).

¹⁶ Tak można odczytywać również słynny wiersz otwierający drugą część *Nowych wierszy* pt. *Archaiczny tors Apolla*.

próby przeciwstawienia się negatywnym skutkom zmian zachodzących we współczesnym poecie świecie, w którym człowiek traci swoją podmiotowość i godność (motyw miasta-molocha w wierszach z trzeciej części *Księgi godzin*, w powieści *Malte* czy *Dziesiątej Elegii duinejskiej*), a maszyna, symbol wszechogarniającej technicyzacji, odbiera rzeczom ich indywidualny rys, degradując je do roli towaru (jak w dziesiątym sonecie z drugiej części *Sonetów do Orfeusza*). Tylko sztuka, skupiając się na rzeczach, próbując wnikać w ich istotę, może się temu przeciwstawić. W niej i dzięki niej możemy dotknąć rzeczywistości, której, pomimo oszałamiającego rozwoju myśli naukowej¹⁷, ciągle nie możemy ogarnąć. Dwa ostatnie tomy poezji Rilkego powstałe w roku 1922 – *Sonetety do Orfeusza* oraz *Elegie duinejskie, opus magnum* poety, nad którym pracował od 1912 roku – można odczytywać jako apoteozę sztuki afirmującej ziemskie bytowanie. Słynny wers z I części *Sonetów do Orfeusza* brzmi: „Gesang ist Dasein”, [„Śpiew to istnienie”] (RILKE 1987: 249). Ale – jak pokazuje to *Dziewiąta Elegia duinejska* – nie o afirmację potęgi życia czy ludzkich osiągnięć tu idzie, wręcz przeciwnie. Chodzi o to, co Niewyraźalne, Niewysłowione (*das Unsägliche*), a czego nie należy szukać w jakiejś innej niż ziemskiej rzeczywistości, bo Niewyraźalne – mówiąc metaforycznie – czyha tuż za rogiem:

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

RILKE 1987: 231

Wczytując się w cytowany fragment, dostrzeżemy, iż Rilke nie stara się wywyższyć sztuki czy twórcy. Wędrowiec-poeta, który ze stoku przynosi skromną gencjanę, który w ostatniej strofie nazwie siebie bezimiennym (*namenlos*), wyznacza jedynie kierunek: jesteśmy tu po to, by słać rzeczy, tzn. słać każdy przejaw ludzkiej egzystencji, bo tylko wtedy będzie nam dane dotknąć zagadki bytu. Jak to trafnie ujmuje

¹⁷ Silke PASEWALCK (2002: 25) wskazuje na dwa znaczenia pojęcia „rzeczywistość” pojawiające się u Rilkego. Z jednej strony mamy świat, „któryśmy sobie wyjaśnili” (*in der gedeuteten Welt*), który wydaje nam się rozpoznany, a w którym „nie tak znów pewnie jesteśmy zadomowieni” (*nicht sehr verlässlich zu Haus sind*) (RILKE 2006); z drugiej – rzeczywistość jako byt możliwy, którą właśnie poprzez sztukę możemy dopełniać, możemy „ureczywistniać”.

wybitny niemiecki filozof Hans-Georg GADAMER (2001: 63): „Albowiem nasze zadanie polega też na tym, by temu, co przemieniło się w niewidzialne, przywrócić widzialną postać”.

Temu zadaniu może sprostać jedynie ktoś, kto – jak pokazuje to dobitnie początek ostatniej, *Dziesiątej Elegii* – jest otwarty na cierpienie, zgadza się na nie, a nawet go szuka (RILKE 1987: 237): „O, jak będziecie mi wtenczas miłe, / noce pełne strapienia”. Dla artysty cierpienie odmieniane przez wszystkie przypadki okazuje się *conditio sine qua non* twórczości, jest „miejscem, osadą, leżem, ziemią, siedzibą”. Rilke już w roku 1905 – w krótkim, za życia nigdy nie opublikowanym tekście pt. *Modlitwa poranna* – stawiał wszystko to, co ciężkie ponad to, co lekkie, bo to, „co lekkie, nie zostaje w pamięci. [...] Obowiązkiem jest kochać to, co ciężkie. Że je na siebie bierzesz, znaczy jeszcze niewiele, musisz je utulić i ukołysać i musisz być na miejscu wtedy, gdy będzie cię potrzebować. [...] Zejdź w głąb siebie i pracuj nad tym, co ciężkie” (RILKE 2010a: 87 i nast.). Z kolei w liście do F. X. Kappusa z 12 sierpnia 1904 roku tłumaczy, dlaczego należy bardziej doceniać chwile smutku niż chwile radości. Tylko smutek otwiera nas bowiem na coś nowego, nieznanego, obcego, co powoduje, iż stoimy jakby w środku, w przejściu. Taki stan pomiędzy nie może trwać wiecznie i dlatego smutek mija, ale to, co nowe, nie znika, pozostaje w krwiobiegu i nas zmienia, „tak jak zmienia się dom, którego próg przekroczył gość. Nie potrafimy powiedzieć, kto przyszedł, być może nigdy się tego nie dowiemy, ale wiele znaków przemawia za tym, że to przyszłość wstępuje w nas w ten sposób, ażeby przekształcić się w nas, jeszcze na długo, zanim to nastąpi” (RILKE 2010b: 89).

Przywołany fragment jest ciekawy także z innego powodu. Rilke wskazuje na konieczność przygotowania się na to, iż proces twórczy może być nie tylko długotrwały, ale i skazany na porażkę. Rozwinięcie tej myśli odnajdziemy w powieści *Zapiski Maltego Lauridsa Brigge*, gdzie dowiadujemy się, iż nawet jeżeli artysta sobie tego do końca nie uświadamia, to proces twórczy trwa *de facto* przez całe życie. Zanim powstanie gotowe dzieło, twórca najpierw musi „zobaczyć wiele miast, ludzi i rzeczy”, musi wracać do czasów dzieciństwa, dopuścić wspomnienia, te złe i te dobre, i musi

jeszcze umieć je zapomnieć [...], by czekać, aż powrócą. Bo nawet wspomnienia nie są jeszcze tym. Dopiero kiedy staną się w nas krwią, spojrzeniem, gestem, bezimienne, nie do odróżnienia od nas samych; dopiero wtedy może się zdarzyć, że w którejś bardzo rzadkiej godzinie wstanie w ich środku pierwsze słowo wiersza i z nich wyjdzie.

RILKE 2011: 18–19

Dla Rilkego proces twórczy polega więc z jednej strony na gromadzeniu doświadczeń, na nieustannej, wymagającej dużej ufności i cierpliwości pracy wewnętrznej; z drugiej strony poeta wyznaje, iż nieodzownym jej elementem jest także moment natchnienia czy inspiracji. W monografii poświęconej Augustowi Rodinowi pisze:

Artysta [...] nie powinien myśleć o pięknie; nie wie, na równi z innymi, na czym ono polega. Wiedziony jedynie pragnieniem dokonania przerastającej go użyteczności, wie tylko, iż istnieją pewne warunki, po których uwzględnieniu piękno zechce może łaskawie zstąpić na rzecz przez niego uczynioną.

RILKE 1963: 120; podkr. – G.K.

Takim nieodzownym warunkiem pozostanie samotność. Postulat Rodina mówiący o tym, iż artysta powinien pracować „każdego dnia, nic tylko pracować”, choć początkowo brzmiący jak objawienie, okazał się na polu poezji trudny do realizacji (por. PRATER 2004: 118). Twórca wierszy musi cierpliwie czekać, aż spłynie na niego łaska lub – jak pisze w jednym z listów – „aż zabrzmi dźwięk, i wiem, że jeśli będę ów dźwięk *przynaglać*, wówczas z pewnością go nie dosłyszę” (RILKE 1963: 121). Jeśli przyjmiemy, iż dla artysty całe jego życie to jeden długi niekończący się proces twórczy, dla Rilkego dziełem wieńczącym ten proces okażą się *Elegie duinejskie*, ale i *Sonety do Orfeusza*, pisane prawie równocześnie, przy dwóch różnych pulpitych. W listach do przyjaciół poeta wyznawał, iż powstały one w przypływie nagłego natchnienia w lutym 1922 roku. Rilke nazwie ten stan tworzenia cudem, łaską, prawdziwym orkanem, huraganem, niewiarygodną burzą, szturmem (RILKE 1963: 400). Nie znaczy to bynajmniej, iż spisanie poszczególnych wierszy było aktem jednorazowym, tj. nie wymagającym już jakichkolwiek korekt. Z listu do Andreas-Salomé z 19 lutego 1922 wiemy na przykład, że elegia, która początkowo nosiła numer pięć, ostatecznie została zastąpiona elegią o linoskoczkach (zwaną także elegią o akrobatkach). Pamiętajmy również, iż dwie pierwsze elegie powstały już w roku 1912 (por. KUCZYŃSKA-KOSCHANY 2010). Tak więc choć sam Rilke często uwypuklał znaczenie inspiracji dla twórcy, co szło w parze z utyskiwaniami na brak samodyscypliny i umiejętności systematycznej, codziennej pracy (np. w liście do Andreas-Salomé z 8 sierpnia 1903 roku), to za Gabrielą WACKER (2013: 178–255), możemy stwierdzić, iż jego twórczość oscylowała między koncepcją *poeta vates* a modelem *poeta faber*, co potwierdza między innymi cytowany przez nią późny wiersz pt. *Da dich das geflügelte Entzücken*, w którym po jednej stronie mamy takie pojęcia jak oczarowanie (*das Entzücken*) czy cud (*Wunder*), z drugiej nie mniej ważne: buduj (*baue*), praca/osiągnięcie (*Leistung*), moce (*Kräfte*).

Fascynacja dziełem Rilkego trwa po dziś dzień i jest ona zapewne także wynikiem jego podejścia do sztuki i artysty. Walter BENJAMIN (1975: 90) mówił o aurze otaczającej dzieła oryginalne, niepowtarzalne, niedające się w pełni zagarnąć i ubolewał nad tym, że epoka takich dzieł odchodzi w niepamięć. Rilke jawił mu się jako ten, u którego wspomniana aura jest jeszcze wyczuwalna. Z drugiej strony przełom wieków to apogeum mitologizacji artysty. Benjaminowska aura nosi znamiona jednego z ważniejszych mitów artystycznych, a mianowicie mitu wyjątkowości. Jak podkreśla socjolog Marian GOLKA (2012: 55–87), mity artystyczne – obok mitu wyjątkowości wymienia on również mit indywidualności, powołania, bezinteresowności, wolności, cierpienia i odrzucenia – służą przede wszystkim tzw. nie-artystom czy pseudoartystom, którzy w ten sposób próbują legitymizować swoją twórczość. Artyści wybitni mitów nie potrzebują, gdyż sami mają często wątpliwości co do tego, czym jest sztuka i czy będą w stanie sprostać jej wymaganiom. Z listów Rilkego wiemy, iż on sam często wyrażał takie obawy¹⁸. Stwierdzenie odpowiedniości dzieła i jego twórcy z mitem nie ma na celu zdyskredytowania artysty. Trudno zaprzeczyć, że Rilke należy także do swojej epoki, stąd na pierwszy rzut oka dostrzeżemy wiele punktów stycznych pomiędzy estetyką zaproponowaną przez poetę z Pragi, a funkcjonującymi w tym czasie, ale i po dziś dzień, mitami na temat sztuki i artysty. W niektórych przypadkach mity te będą miały większe ugruntowanie (jak mit cierpienia czy powołania), w innych trzeba zaznaczyć ich ewolucję (jak w przypadku mitu wyjątkowości, który pobrzmiewa silnie na wczesnym etapie twórczości poety, ustępując przekonaniu, iż artysta, tak jak każdy człowiek, ma za zadanie zgłębianie zagadki bytu), a jeszcze inne będą charakteryzowały się całkiem nowym ujęciem (tak jest z postulatem wsłuchiwania się artysty w swoje wnętrze, który wydaje się potwierdzeniem mitu indywidualności; Rilke mu nie o podkreślenie własnego „ja” będzie jednak chodziło, a o prymat dzieła nad twórcą). Czy Rilke i jego dzieło to mit? Tak, ale mit wyrastający ponad mit.

Literatura

ANDREAS-SALOMÉ LOU (1988): *Rainer Maria Rilke*. Hg. von Ernst PFEIFFER. Frankfurt am Main: Insel.

BENJAMIN Walter (1975): *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. W: TEGOŻ: *Twórca jako wytwórca*. Wyboru dokonał Hubert ORŁOWSKI, wstęp Je-

¹⁸ Na przykład w liście do Lou z 12 maja 1904 roku pisze: „gdy pomyślę, jak niewiele dotychczas zdziałałem, jak wciąż jestem początkującym” (RILKE/ANDREAS-SALOMÉ 1986: 261).

- rzy KMITA, tłum. Hubert ORŁOWSKI, Janusz SIKORSKI. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie: 66–105.
- BOURDIEU Pierre (2001): *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Tłum. Andrzej ZAWADZKI. Kraków: Universitas.
- CÉZANNE Paul (1977): *Z listów do Emila Bernard*. W: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Wybrały i oprac. Elżbieta GRABSKA, Hanna MORAWSKA. Warszawa: PWN: 43–53.
- GADAMER Hans-Georg (2001): *Rainer Maria Rilke pięćdziesiąt lat później*. W: TEGOŻ: *Poetica. Wybrane eseje*. Tłum. Małgorzata ŁUKASIEWICZ. Warszawa: IBL: 52–67.
- GOLKA MARIAN (2012): *Socjologia artysty nowożytnego*. Poznań: 55–87. W: http://socjologia.amu.edu.pl/isoc/userfiles/33/Marian_Golka_Socjologia_artysty_nowozytnego.pdf (12.10.2016).
- HILLEBRAND Bruno (2000): *Nietzsche. Wie ihn die Dichter sahen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- KOZIKOWSKA Lucyna (1995): *Między widzialnym a niewidzialnym*. W: *Do Polski przyjadę... Rainer Maria Rilke w oczach krytyki polskiej*. Wybór i oprac. Marek ZYBURA. Wrocław: Wirydarz: 264–271.
- KUCZYŃSKA-KOSCHANY Katarzyna (2010): *Rycerz i Śmierć. O „Elegiach duinejskich” Rainera Marii Rilkego*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- LÖWENSTEIN Sascha (2004): *Poetik und dichterisches Selbstverständnis. Eine Einführung in Rainer Maria Rilkes frühe Dichtungen (1884–1906)*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- MERLIO Gilbert (2010): *Kulturkritik um 1900*. In: GRUNEWALD Michel/PUSCHNER Uwe (Hg.): *Krisenwahrnehmung in Deutschland um 1900. Zeitschriften als Foren der Umbruchszeit im wilhelminischen Reich/Perceptions de la crise en Allemagne au début du XXe siècle. Les périodiques et la mutation de la société allemande à l'époque wilhelminienne*. Berlin, Bern, Bruxelles [u. a.]: Peter Lang: 25–52.
- MEYER Theo (1984): *Nietzsches Kunstauffassung*. In: KLUGE Gerhard (Hg.): *Aufsätze zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Amsterdam: Rodopi: 1–48.
- NIETZSCHE Friedrich (1999): *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Tłum. Sława LISIECKA, Zdzisław JASKUŁA. Warszawa: PIW.
- NIETZSCHE Friedrich (2012): *Dzieła wszystkie*. T. 13: *Notatki z lat 1887–1889*. Łódź: Oficyna.
- OSOSIŃSKI Tomasz (2010): *Komentarz do: RILKE Rainer Maria: Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*. Tłum. Tomasz OSOSIŃSKI. Warszawa: Sic!: 175–186.
- OSOSIŃSKI Tomasz (2013): *Dziennik czasu przelotu. Komentarz do: RILKE Rainer Maria: Dziennik schmargendorfski*. Tłum. Tomasz OSOSIŃSKI. Warszawa: Sic!: 5–23.
- PASEWALCK Silke (2002): *„Die fünffingrige Hand”. Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke*. Berlin, New York: De Gruyter.
- PRATER Donald (2004): *Dźwięczące szkło. Rainer Maria Rilke. Biografia*. Tłum. Dariusz GUZIK. Warszawa: Prószyński i S-ka.

- RILKE Rainer Maria/ANDREAS-SALOMÉ Lou (1986): *Listy*. Przekł. i wstęp Wanda MARKOWSKA. Wybór, słowo wiążące i przypisy Anna MILSKA. Warszawa: Czytelnik.
- RILKE Rainer Maria (1963): *Auguste Rodin*. Tłum. Witold WIRPSZA. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- RILKE Rainer Maria (1976a): *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*. Bd. 2: *Gedichte. Erster Teil – Zweite Hälfte*. Frankfurt am Main: Insel.
- RILKE Rainer Maria (1976b): *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*. Bd. 6: *Jugendgedichte – Zweite Abteilung*. Hg. vom Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth SIEBER-RILKE, besorgt durch Ernst ZINN. Frankfurt am Main: Insel.
- RILKE Rainer Maria (1987): *Poezje*. Wybrał, przeł. i posłowiem opatrzył Mieczysław JASTRUN. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- RILKE Rainer Maria (1995): *O poezji i sztuce. Wyjątki z listów*. Wybrał, przeł. i posłowiem opatrzył Bernard ANTOCHEWICZ. Wrocław: Silesia.
- RILKE Rainer Maria (2006): *Osamotniony na szczytach serca*. Wybrał, przeł. i posłowiem opatrzył Adam POMORSKI. Warszawa: Świat Książki.
- RILKE Rainer Maria (2009): *Księga obrazów, Ofiary dla Larów, Chrystusowe wizje*. Tłum. Andrzej LAM. Warszawa: Elipsa.
- RILKE Rainer Maria (2010a): *Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*. Tłum. Tomasz OSOSIŃSKI. Warszawa: Sic!
- RILKE Rainer Maria (2010b): *Listy do młodego poety*. Tłum. Justyna NOWOTNIAK. Warszawa: Czuły Barbarzyńca.
- RILKE Rainer Maria (2011): *Zapiski Maltego Lauridsa Brigge*. Tłum. Piotr Wiktor LORKOWSKI. Sopot: Topos.
- RILKE Rainer Maria (2013): *Dziennik schmargendorfski*. Tłum. Tomasz OSOSIŃSKI. Warszawa: Sic!
- RILKE Rainer Maria (2015): *Cézanne*. Tłum. Andrzej SERAFIN, wstęp Adam ZAGAJEWSKI. Warszawa: Sic!
- SCHNEIDER Norbert (2015): *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*. Stuttgart: Reclam.
- SCHOPENHAUER Arthur (1995): *Świat jako wola i przedstawienie*. Przeł. i komentarzem opatrzył Jan GAREWICZ. T. 2. Warszawa: PWN.
- SUROWSKA Barbara L. (1994): *Młody Rilke*. Gdańsk: ATEXT.
- SUROWSKA Barbara L. (2003): *Orfeusz w poezji Rainera Marii Rilkego*. W: *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*. Studia pod red. Sławomiry ŻERAŃSKIEJ-KOMINEK. Gdańsk: słowo/obraz terytoria: 329–340.
- WACKER Gabriele (2013): *Rainer Maria Rilke: Transformation prophetischer Poetiken*. In: *Dieselb.: Poetik des Prophetischen. Zum visionären Kunstverständnis in der Klassischen Moderne*. Berlin, Boston: De Gruyter: 178–255.
- ZAŁUSKI Tomasz (2013): *Sztuka bycia poza sobą*. W: http://estetykaikrytyka.pl/art/30/eik_30_13.pdf (08.10.2016).
- ZIOLKOWSKI Theodore (1972): *Strukturen des modernen Romans. Deutsche Beispiele und europäische Zusammenhänge*. München: List.

ZYBURA Marek (1995): *Nad poezją Rainera Marii Rilkego*. W: *Do Polski przyjadę... Rainer Maria Rilke w oczach krytyki polskiej*. Wybór i oprac. Marek ZYBURA. Wrocław: Wirydarz: 321–350.

Sztuka i artysta według Rainera Marii Rilkego

Streszczenie: Pytania dotyczące istoty sztuki, powinności artysty oraz zasad procesu twórczego nurtowały wielu twórców okresu modernizmu. Urodzony w Pradze niemieckojęzyczny poeta Rainer Maria Rilke (1875–1926) zmagął się z nimi przez całe życie. Analizując twórczość poetycką, prozatorską, eseistyczną, ale także dzienniki czy korespondencję poety, autorka artykułu stara się odpowiedzieć na pytanie, jak i czy zmieniał się obraz artysty i sztuki u Rilkego. Za przełomowy należy uznać tom zatytułowany *Nowe wiersze* z roku 1907, od którego Rilke zaczyna tworzyć tzw. poetykę rzeczy (*Dingdichtung*). Artysta przestaje być prorokiem, twórcą prawie równym Bogu. Jego zadaniem jest teraz służba sztuce nawet za cenę cierpienia i samotności, choroby i obłądki. Dzieło stworzone przez takiego artystę jest w pełni autonomiczne, samodzielne i pozwala na zbliżenie się do istoty rzeczy. Z kolei w konstrukcji powieści pt. *Zapiski Maltego Lauridsa Brigge* doszukać się można analogii do procesu twórczego. Na zakończenie pojawia się pytanie: na ile Rilke i jego rozumienie sztuki i powinności artysty wpisują się w proces mitologizacji artysty, którego apogeum przypada na przełom wieku XIX i XX?

Słowa kluczowe: Rainer Maria Rilke, artysta, proces twórczy, poetyka rzeczy, mit artysty

Kunst und Künstler im Werk von Rainer Maria Rilke

Zusammenfassung: Für viele Künstler der Moderne gehörten die Fragen nach dem Wesen der Kunst, den Aufgaben des Künstlers und den Prinzipien des schöpferischen Prozesses zu den ganz wesentlichen. Den in Prag geborenen deutschsprachigen Dichter Rainer Maria Rilke (1875–1926) beschäftigten sie sein ganzes Leben lang. Der Beitrag versucht der Frage nachzugehen, wie und ob sich das Bild des Künstlers und der Kunst bei Rilke im Laufe der Zeit verändert hat. Befragt werden dabei sowohl seine literarischen Werke (Lyrik, Prosa, Essays) als auch die Tagebücher und die private Korrespondenz. Einen Durchbruch markiert der Gedichtband *Neue Gedichte* aus dem Jahre 1907, mit dem Rilke die sog. Dingdichtung zu schaffen beginnt. Der Künstler hört auf, ein Prophet zu sein, der Gott fast ebenbürtig ist. Seine Aufgabe beruht jetzt darauf, der Kunst zu dienen, auch wenn der Preis dafür Leiden und Einsamkeit, Krankheit und Wahnsinn sein sollten. Das von so einem Künstler geschaffene Werk ist autonom und souverän und erlaubt es, dem Wesen der Dinge näher zu treten. In der Konstruktion des Romans *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* lässt sich wiederum eine Analogie zu dem schöpferischen Prozess feststellen. Zum Schluss wird gefragt, inwiefern Rilkes Kunst- und Künstlerverständnis sich in den Prozess der Mythologisierung des Künstlers um die Jahrhundertwende einschreibt.

Schlagwörter: Rainer Maria Rilke, Künstler, der schöpferische Prozess, Dingdichtung, Künstlermythos

Art and the Artist according to Rainer Maria Rilke

Abstract: Numerous modernist authors pondered on questions concerning the essence of art, the duty of the artist and the principles of the creative process. A German-language poet born in Prague, Rainer Maria Rilke (1875–1926) spent his lifetime trying to cope with these questions. By means of an analysis of his poetry, prose, and essays, but also diaries and correspondence, the author of this article endeavours to answer the question whether and how the image of the artist and art has been evolving in Rilke's work. His volume from 1907, entitled *New Poems*, ought to be considered the groundbreaking one, as from this volume on Rilke begins to create the so-called poetry of things (*Dingdichtung*). The artist ceases to be a prophet, or a creator almost equal to God. His duty now is serving art, even at the price of suffering and loneliness, illness and insanity. The work created by such an artist is fully independent and unassisted; it makes it possible to get closer to the essence of things. In turn, in the structure of a novel entitled *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, one can trace an analogy to the creative process. Finally, a question is posed to what extent Rilke, and his understanding of art and the duty of the artist contribute to the process of mythologising the artist, whose high point is identified at the turn of the 19th and the 20th centuries.

Keywords: Rainer Maria Rilke, artist, creative process, poetry of things, myth of the artist

Grażyna Krupińska, doktor nauk humanistycznych, germanistka, literaturoznawczyni, adiunkt w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zainteresowania badawcze: niemieckojęzyczna literatura kobieca przełomu XIX i XX wieku, dyskurs Obcego/Innego we współczesnej kulturze, gender studies.

Grażyna Krupińska, Dr., Germanistin, Literaturwissenschaftlerin, Mitarbeiterin am Germanistischen Institut der Schlesischen Universität in Katowice; Forschungsschwerpunkte: deutschsprachige Schriftstellerinnen der Jahrhundertwende, Fremdheits- und Andersheitsdiskurs, Gender Studies.
