

Cezary Sikorski

O poezji, obrazie i ekfrazie

Rainer Maria Rilke był jednym z kilku twórców, którzy nauczyli poezję współczesnej wrażliwości.

W roku 1914 Hertha Koenig, przyjaciółka Rilkego, kupiła obraz Pabla Picassa – *La famille des saltimbanques*. Rilke poznał był ten obraz już w roku 1907, ale dopiero w roku 1915, będąc latem z gością u Herthy, zawładnął tym obrazem i wprowadził sześć nieruchomych cyrkowych postaci do swojego uniwersum. Siedem lat później powstała *Elegia Duineiska V*, zwana także *Elegią o linoskoczkach*. Centralny utwór w całym cyklu z Duino, przykład zachwycającej ekfrazy niezwykłego obrazu.¹

W *Elegii V* ekfrazą jako gatunek na nowo konstytuuje podstawy swojego pojęcia. Dlatego dziś, gdy mówi się o relacjach łączących poezję i obraz, trudno pominąć ten wiersz. Rilke wszedł do niego po to, by przekroczyć jego ramy.

Aby zrozumieć zawarte w nim nowatorstwo, niezbędne jest zarysowanie przemian, które znaczą odrębność formacji, współtworzonej przez autora *Sonetów do Orfeusza*. Dobrze przemierzać tę drogę mając w pamięci wspomniany obraz Picassa.

¹ Okoliczności powstania tej Elegii, jej konteksty i znaczenia, szeroko opisuje Katarzyna Kuczyńska-Koschany w książce „Rycerz i Śmierć. O *Elegiach duinejskich* Rainera Marii Rilkego”, Gdańsk 2010, ss. 73 – 85.

I już teraz dostrzec jego paradoksalność. Oto symboliczna grupa predysponowana do ruchu - grupa, której symbolika związana jest z dynamiką i zmianą – wbrew oczekiwaniom, zastyga w nieruchomych pozach na tle martwego pejzażu. Spójrzmy na nich, na otoczenie sprzeczne z nawykową scenografią ich kuglarskich wysiłków; zapamiętajmy tę transową nieruchomość.



I.

Jak zauważył Cezary Wodziński² poezja (*die Dichtung*) odpowiada semantycznie poezji (*die Poesie*), lecz inny jest tych poezji rodowód. I przypomina Heideggera, który zwrócił był uwagę na to, że poeci i filozofowie mogą mieć wiele wspólnego.

² Cezary Wodziński, Kairos, Konferencja w Todtnaubergu. Celan – Heidegger, Gdańsk 2010

Kiedy? Gdy myślenie (*das Denken*) i poezja (*die Dichtung*) stają się rzemiosłem; gdy w samym języku - niczym stolarz w drewnie - odkrywają osobliwe słoje i zamkniętą historię kategorii bytu. Nacisk na rzemiosło, na bezpośrednie uczestnictwo w artykulacjach, nie jest tu przypadkowy, bo po drugiej stronie pozostaje kreacja, której racjonalizacjami są: kartezjańskie *Ja* i postromantyczny *podmiot liryczny*. Główne ikony rewolucji mieszczańskiej.

Czy jest coś, co pozwala poznać na drodze współczesnej kultury ślady podmiotu lirycznego wyposażonego w kartezjańską jaźń? Przepuszczalnie wyróżnia go szczególna dezynwoltura, w której świat jest radykalnie podzielony na podmiot i uległy mu przedmiot. Podmiot wątpi, więc jest, w przeciwieństwie do świata, którego może nie być w ogóle. Podmiot eksploatuje przedmiot. Egzystencja podmiotu przypomina podróże wielkich odkrywców z wyspy na wyspę, wciąż pomiędzy, od jednego do drugiego kontynentu. W tym świecie *robinsonowie* i *konkwistadorzy* nie różnią się od siebie. Łączy ich wyniosła przestrzeń, która oddziela ich od bytu i jest im potrzebna, by potwierdzić samych siebie. W niej zawiązują się akcydentalne związki z tym, co niepodmiotowe i co - przez swą odmienność - może podmiotowi zagrażać. Ta przestrzeń to poetycki eter, w którym poezja rozprzestrzenia się z pełną dowolnością. Poza nim poezja jest martwa.

W XXI wieku refleksja oparta na takich presumpcjach podlega dekapitacji i nabiera walorów czystej ideologii. Skazana na życie wśród śmieci, posługuje się wydmuszkami słów i otrębami znaczeń. Lecz zarazem - dzięki dopasowaniu do oczekiwań świadomości masowej, powielanych przez nowoczesne formy artykulacji i komunikacji - rozkwita.

II.

Nie ma wyraźnych granic, których przekroczenie raz na zawsze uwolnić może od poetyckiego eteru. W każdym zdaniu, w każdym słowie, uczymy się mówić na nowo. Aby budować w języku to, co ważne, uwidoczniać, ujawniać; by dostrzegać ciągłość języka i mowy, bytu i zamieszkania; by czynić widocznym to, co pierwotne, choć nie zawsze dostępne naszej refleksji instrumentalnej. Dotyczy to w równym stopniu myślenia i pokazywania. Transformacja świata nie jest tożsama z transformacją języka, ale na pewno kształtuje poczucie nieadekwatności. Być może w tym lingwistycznym dyskomforcie kształtuje się nowa wrażliwość.

Lecz takie mówienie nie ma stygmatów. Trudno rozpoznać jego słownik, frazę i gramatykę. Zdarza się czasem nieufność wobec podmiotu, niechęć do zaimków i osobowej racjonalizacji. Ale to nie są trwałe nawyki.

III.

Z zagubienia pomagają wyjść ścieżki tradycji. Jedną z nich przemierzał Reiner Maria Rilke. To jego wskazywał Heidegger, gdy stwierdzał, że poezja to *die Dichtung* tworzona przez *der Dichter*; że jest to nazywanie, które w najgłębszych pokładach swoich praznaczeń reprodukuje przymiotnik *dicht*. Ten zaś nadal oznacza namacalną i równoczesną - *gęstość* oraz *uszczelnienie* (*dichten*).

IV.

Jaki jest sens przesłania Rilkego? Wyróżnić można trzy założenia, które pozwalają je objaśnić. Pierwsze mówi o naszym świecie, że nie ma w nim substancjalnych przepaści, które oddzielałyby od siebie jego dowolne fragmenty. Drugie powiada,

że formy naszej aktywności są zarazem formami artykulacji całego naszego świata. Trzecie dodaje, że nasz świat jest obiektywny; i że nasze zamieszkiwanie w nim, nasze bycie wśród rzeczy, pozwala nam go rozumieć.

Metafora z poetyckim eterem może mieć swoją kontynuację. – Eteru nie ma. Tak jak nie ma tajemnych sił, które utrzymują porządek świata wbrew jego zasadom. Świat jest integralny, a my *jesteśmy nim/w nim*.

Nasze obrazy, dźwięki i słowa wciąż przemieszczają się w jednej czasoprzestrzeni. Kulturowe struny drgają na różnych częstotliwościach, ale jest to wciąż jedna muzyka i gra ją jedna orkiestra. Gramy w niej, bo ona gra przez nas. Gra nawet cisza, bo ważne jest również milczenie, nieobecność, śmierć.

Nie jesteśmy właścicielami słów, których używamy. Nie są w pełni naszymi emocje, które nas ozywają. Kolory i obrazy są niezależnie od tego, czy już je dostrzegliśmy. Frazy czekają, byśmy nabyli zdolności ich wyrażania. Przerwy i pauzy są pozorami podziałów. W istocie mówią to, czego powiedzieć nie potrafimy, co zatyka nam dech

V.

Gęstość poezji jest efektem pracy w warsztacie słowa. Tam - dzięki zdolności zakorzeniania w języku, zamieszkiwania w naszym naturalnym środowisku jakim jest mowa - próbujemy nazywać i pokazywać ciągłość. Jest to ciągły spór z psychologizmem i personifikacją. Z wypełniaczami, które zatykają dziury w myśleniu i wskazywaniu. Z zaimkami, które odwracają obiektywne relacje i relatywizują obrazy.

Szczelność poezji wynika z czasu, w którym rozgrywa się to osvajanie świata, zagęszczanie mowy. Nie jest to linia, nie są to także linie równoległe. Raczej kręgi, które rozchodzą się jedne z

drugich i które wciąż nakładają się na siebie. Mowa zakorzenia nas w różnych czasach i urealnia jedność przez odmienności, powtórzenia. Gęstość poezji wynika z nakładania się czasów. Jedno słowo wypowiedziane w pomieszczeniu o idealnej akustyce, pozwala mu powtarzać się nieskończoną ilość razy; i tworzyć wszystkie pozostałe słowa w nieskończonych wariacjach samego siebie. Ten ruch anektuje także ciszę.

Poezja nie znosi próżni.

VI.

Wydają się możliwe ekfrazy niestandardowe. Na przykład te, które rozgrywiają się pomiędzy dziełem sztuki i dziełem sztuki (np. *Portret Papieża Innocentego X* Velazquez'sa i Francisa Bacona lub *Panny dworskie* Velazquez'a i Pabla Picassa). Teoretycznie zasadne są podobne relacje pomiędzy obrazem i dźwiękiem, dźwiękiem i słowem.

Warto o tym pamiętać, gdy mowa o ekfrazie klasycznej, która łączy słowo z obrazem. Znaczenie pierwotne, tj. dokładny opis, zostało już dawno uzupełnione poprzez prowadzone do niej dyskursy i interpretacje, które stworzyły z ekfrazy odrębny gatunek literacki. Współczesna ekfaza poetycka musi być wrażliwa na swoje pozaliterackie alternatywy.

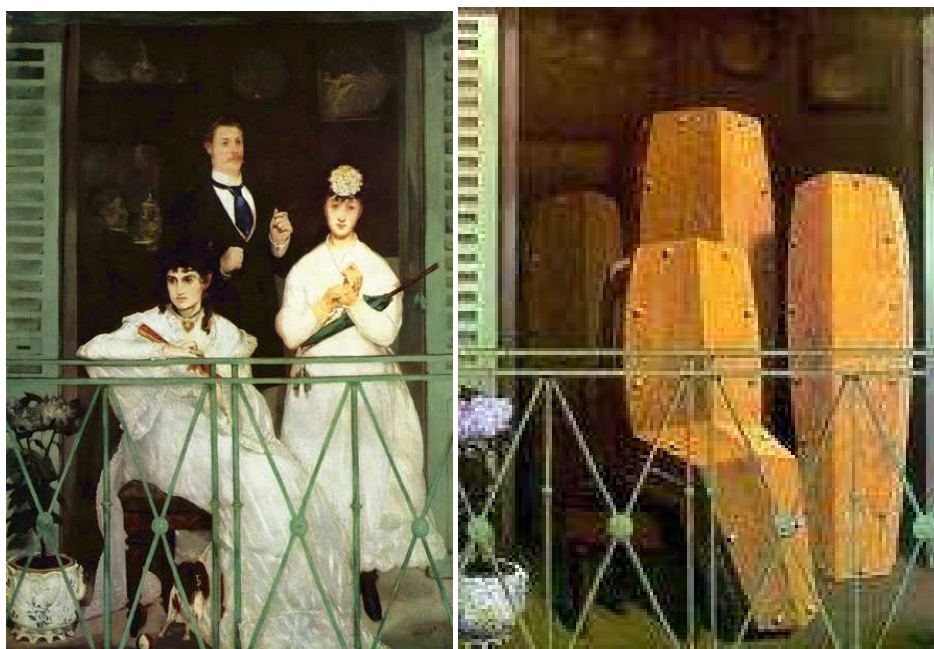
W roku 1907 w trakcie pobytu na Capri R.M.Rilke zauważył: *Nic nie zobaczysz, jeśli nie staniesz się częścią obrazu.*³ Czy jest to wskazówka pomocna w zrozumieniu sensu ekfrazy? Jak można stać się częścią obrazu? Czy można wejść do obrazu? A jeśli można, to czego tam można dokonać? Spisu z natury? Ewidencji autorskich zamiarów? Czy wewnątrz odkryć można przesłanie dzieła? Wyjaśnić jego sens? Czy to są te cele, dla których należy tam wchodzić?

³ Rainer Maria Rilke, *Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*, Warszawa 2010, s.94

Nie ma pewności, bowiem każdy z tych celów prowadzi wyłącznie do powielenia przez prosty zapis, przez interpretację lub nawet przez polemikę. Tymczasem musi być inny poziom, na którym ekfrazja przestaje być kopią, dokładnym opisem.

VII.

By zrobić krok do przodu, przywołać należy wymianę myśli, która miała miejsce w latach 60-tych XX stulecia między René Magritte'm i Michelelem Foucault. Dotyczyła cyklu szkiców i obrazów Magritte'a *Leci n'est pas une pipe*. W dyskusji autor *Zdradliwości obrazów* wyraźnie rezonuje lekturą *Słów i rzeczy* Foucault'a i by objaśnić objaśnić niepokój, jaki wywołują rzeczy, które postrzegamy i myślimy, wspomniął swoją przygodę z obrazem *Maneta Balkon (1868-1869)*. Przygodę zatytułował: *Perspektywa II. Balkon Maneta (1950)*. Oto te obrazy, oba naprzeciw siebie.



Malarstwo – wyjaśniał Magritte - jest *widzialnym obrazem niewidzialnej myśli*.⁴ Dzięki malarstwu to, co niewidzialne jest czasami widzialne. Lecz myli się ten, kto sądzi, że niewidzialne zyskuje coś na tym i staje się ważniejsze od widzialnego. W naszym doświadczeniu *namacalna widzialność nieuchronnie skrywa inną widzialność*, a ta podwaja tajemnicę.

Mamy zatem do czynienia z kolejnymi warstwami naszego doświadczenia, obcujemy z myśleniem, które *jednoczy „rzeczy” w ład przywołujący tę tajemnicę*. Zagęszczamy znaczenia, wypełniamy przestrzeń nowymi sensami, które wciąż uczestniczą w dialektycznej grze tego, co widzialne i niewidzialne. Każde kolejne doświadczenie, każdy kolejny obraz, każde pojęcie rozszerzające zakres pojęcia pierwotnego uszczelnia substancję naszego świata.

Wysiłek zagęszczania i uszczelniania nie jest daremny. To, co jest, tracąc swoją odrębność i jednowymiarowość, może ujawnić się w każdym swoim aspekcie; jako to, czym nie jest; jako to, czym być może; oraz to, co bywa własnym pozorem. Ale jeszcze ważniejszy jest ruch przeciwny, w którym to, czego nie ma, może w końcu zaistnieć i co wydobywa się z pozoru. Nie ma więc tautologii w twierdzeniu Magritte’a, który powiada: *tym, co pozwoliło mi dojrzeć trumny tam, gdzie Manet widział białe postacie, jest ukazywany na moim płótnie obraz, gdzie dekoracja aż się prosi, aby umieścić w nim trumny*.

VII.

Poezja wkracza do obrazu nie po to, by o nim opowiadać. Nie po to, by klasyfikować. I nie po to, by błyskotliwym refleksem mowy odzwierciedlać niuanse kompozycji oraz sploty barw i

⁴ Ten cytat oraz kolejne za Dodatkiem do Michela Foucault’a *To nie jest fajka*, Gdańsk, 1996, s. 63 - 68

kształtów. W tej konfrontacji - niczym zabytki piśmienne nad skalnymi malowidłami - zdaje się mieć przewagę język, lecz jakże łatwo porządek gramatyki zmienia się tu w lingwistyczny kolonializm, jak szybko - w zgodzie z istotą języka - dominować zaczyna schematyczna symbolika oraz misyjność nawykowych znaczeń. Oto zagrożenie w obliczu którego poezja musi wstrzymać oddech i powstrzymać automatyzm właściwy psychologizmowi. I zacząć używać słowa niemo. Jak śladów na szlakach, które łączą ze sobą miejsca naszego zdomowienia.

Jest to więc zajęcie bliskie archeologii, która spod licznych warstw nawyków i stereotypów wydobywa przedmioty naszej wyobraźni, by odkurzyć, oświetlić i znaleźć ich pierwotne zastosowania. Pierwsze wrażenie uwypukla jedność. Warstwy osadowe różnych form kultury przenikają się lub sąsiadują jedna przy drugiej. Często pojęcie oddycha powietrzem obrazu, w którym zamieszkuje. Często perspektywa sztuki powiela gramatykę społecznych klasyfikacji. Symbolika obrazu i słowa wzbogacają się nawzajem. W ten sposób sztuka nadaje pracy poetyckiej niezbędną namacalność.

Lecz obraz nie jest słowem. To, co widzialne i niewidzialne w obrazie, nie jest tożsame z tym, co ukryte lub zracjonalizowane w obszarze naszego słownika. W tej współpracy stale jest obecne napięcie, które wynika z odrębności. To pozwala poezji przekroczyć ramy obrazu i zaprzeczyć obrazowej dialektyce widzialnego i niewidzialnego. Na każdym kroku poezja próbuje uwolnić się od obrazu. Stworzyć własny splot widzialnego i niewidzialnego. I dowieść, że siła obrazu tkwiąca w jego zmysłowości, stanowi równocześnie jego ograniczenie.

Jest to jednak proces, który wciąż się zaczyna i nigdy się nie kończy. Oglądanie i wypowiedanie świata odrywają się od siebie tylko po to, by jeszcze mocniej się od siebie uzależnić. Na

szczęście, gdyż słowo skazane wyłącznie na siebie pozostawałoby w jałowym dialogu z samym sobą.

W poetyckiej wyobraźni obie artykulacje - obrazowa i słowna - wciąż powielają paralelną własną filo- i ontogenezy. Są zawsze razem i nigdy nie mogą się rozdzielić. Nawet wtedy, gdy słowo rozwija się samo, jego samotność jest pozorna. Bogactwo swej odrębności czerpie z zewnątrz. Nie potrafi uwolnić się od swej przeszłości i wciąż przenika całą mapę zmysłowej prezentacji znaku. Mówi namacalnie i sugestywnie. Nazywa.

VIII.

Nie wyczerpuje to jednak realnych możliwości poetyckiej frazy. Fraza czyli *wysłowienie* lub *mówienie* jest realizowanym w języku połączeniem wyrazów. Wymawiane przez poezję wyrazy nie są jednak logicznymi fragmentami struktur gramatycznych. Wykraczaj poza utarte związki frazeologiczne. Kreują zupełnie nowe monady znaczeń, które - niczym fraktale - posiadają zdolność do zawiązywania nietrywialnych struktur na każdym poziomie i w dowolnej skali.

Poetyckie drażnienie znaczeń przypomina rzemiosło heideggerowskiego myślenia, lecz nie dubluje tej pracy. Prardzenie słów inaczej ujawniają się poecie, inaczej są odkrywane przez filozofa. Myślenie nie obawia się konsekwencji odarcia słów ze skóry, pozbawienia ich mięśni, które nadają im zdolność uczestnictwa. Przeciwnie – prardzenie słowa są niczym kostne konstrukcje, która ujawniają zarówno niuanse ewolucji, jak i przebyte choroby.

Dla frazy poetyckiej taka analityczność to śmiertelne niebezpieczeństwo. Złożona ze słów, fraza poetycka, musi świat dzielić, bo samo słowo ma ten podział w swej naturze. Mówiąc, zawsze upraszczamy, stawiając granice znaczeń tam, gdzie w

rzeczywistości nie ma żadnych granic. I nie mamy innego wyjścia, bo w tym/takim mówieniu jesteśmy egzystencjalnie rozpuszczeni. Gdyby jednak tak i tylko tak zadzierzgane były poetyckie frazy, nie stanowiłyby one dla nas odrębnej krainy, w której pływy i drogi wciąż zapuszczamy się, nie bacząc na niebezpieczeństwa.

Coś musi być w tej frazie, co zabiera nas stąd - tam, tam – i dalej; co otwiera nas na nieznanne krajobrazy i trzyma z daleka od zakurzonych słowników. Dla potrzeb tego eseju zaryzykować można przypuszczenie, że ta siła pochodzi z obrazu, który stanowi podglebie każdej poetyckiej frazy. Lecz nie zawsze, a może tylko niekiedy, ma ten obraz swą odrębną artykulację, która sygnowana jest w sposób mniej lub bardziej czytelny tytułem, imieniem i datą. W większości przypadków obrazy te nie zdążyły zaistnieć w powszechnej świadomości, nie zostały namalowane, wykreowane lub zaprezentowane w sposób kognitywny; pozostają więc tajnym zapleczem indywidualnych lub zbiorowych lęków i przeczuć. Do nich właśnie sięga fraza poetycka. To zaś stanowi podstawę niepokojącego przypuszczenia: każda poetycka fraza jest ekfrazą.

IX.

Poezja nie może nie mówić, nie może pozbyć się swej przynależności do języka, lecz próbuje wciąż iść *od-* frazy, zmierzać *od-* składniowo intonacyjnych segmentów wypowiedzi *w kierunku na zewnątrz*. Ten ruch *na zewnątrz* odpowiada znaczeniu greckiej cząstki *ek-* w słowie *ekphrasis*. Tak oto pamięć języka zanotowała w samym słowie *ek-fraza* problem, z którym poezja wciąż zmaga się, by nie poddać się hegemonii słowa. Być może jesteśmy blisko wielkiej tajemnicy poetyckiej frazy. Tak, mówić trzeba. Lecz mówić tylko tak, by nie polec w walce z językiem.

X.

Sposobem na przewycięzenie schematyzmu języka jest *zagęszczenie i uszczelnianie*. To słowne nasycenie osiągał Rilke w poezji poprzez powiązanie słowa z obrazem, z jego fakturą, ze światłem, z niepowtarzalnością kompozycji. Trudno tu ogarnąć całość. Lepiej posłużyć się siłą przykładu: specyficznym wykorzystaniem przez Rilkego koloru zielonego.

Zielenie, odcienie roślin i przedmiotów zielonych, którymi Rilke obtaczał słowa.⁵ Tworzą całą strukturę, w której chromatyka kolorów odpowiada gradacji przypadków i bytów. - Oto ważny dla *Elegii III* moment przekraczania własnej niedojrzałości, chwila otwarcia na grozę samoistności i oderwania. Serce chłopca, który śni o tym, ma kolor *świetlistozielony (lichtgruen)*. To kolor serca *tuż przed poznaniem własnej krwi, przed odkryciem pożądanego*.⁶ - Oto *wiecznie zielone drzewo życia z Elegii IV*, w którym *jest współobecny rozkwit i rozpad*. - Albo figowiec z *Elegii VI*, który owocuje kwitnąc lub - jak powiadał Rilke - pomija, przeskakuje kwitnienie; który skupia się na owocowaniu, czym przeciwstawia się tym, którzy wciąż zwlekają.⁷ - Lub wawrzyn z *Elegii IX*, - *nieco ciemniejszy niż wszelka zieleń* - któremu zazdrościmy sposobu, w jaki *przebywa porę istnienia*. - Wreszcie barwinek, który rozrasta się i żyje w miejscach najbliższych śmierci i swoim życiem łączy śmierć z przetrwaniem.⁸

Rośliny wiecznie zielone przynoszą nadzieję i w hierarchii istnień dzielą miejsce z wytworami nadziei. W ten sposób -

⁵ Wnikliwie pisze o tym Katarzyna Kuczyńska-Koschany, *Rycerz i...*, (op. cit. s. 49 i dalsze), wg której to właśnie zielenie są kolorami dominującymi w poezji Rilkego.

⁶ J.w.

⁷ Op. cit. s. 89 i dalsze.

⁸ W języku niemieckim długo nosił nazwę *Sinngrün*, tj. *sens zieleni*, a współcześnie częściej zwie się go - *Immergrün* - zawsze zielony.

będąc takimi jakimi są - przekraczają same siebie. Raczej bytują niżeli są obecne. Przez swe bytowanie koegzystują ze światem wielkiego trwania, z egzystencją rzeczy, z całym aparatem pojęciowym życia.

Lecz to samo uporczywe trwanie zieleni, które gloryfikuje życie, nosi w sobie własne zaprzeczenie i nigdy nie jest jednoznaczne. Przeciwnie, wciąż przypomina o nieciągłości istnienia naszego i naszych wytworów. Hierarchia zieleni ulega odwróceniu. To, co trwałe ujawnia nietrwałość i bezsilność wszelkich starań. Już w młodzieńczej *Księdze godzin* Rilke spotyka anioła; to on powróci kiedyś w *Elegii I*. Anioł, który spogląda z góry na *wszystkie zielone owoce* i dostrzega, żeśmy *tupiną i listowiem*, podczas gdy *wielka śmierć, którą ma każdy w sobie, to jest ów owoc, o który zabiega wszelki byt*.

Czymże jest zatem to wielkie trwanie, widoczne z wysoka, w spełnianiu się zieleni? Jak nośne jest pojmowanie zieleni, skoro pozwala nicować trwanie i w śmierci odnajdywać trwałość życia? Kolor nie jest tu nazwą koloru. Nie jest także zapisem gry światła. Jest przeniesieniem koloru w sferę odniesień i znaczeń. Wieloznaczność zbliża pojęcie koloru do ciągłości obrazu. Niczym zbiory gęste nakazuje szukać kolejnego odcienia między dwoma najbliższymi sobie odcieniami. Samo szukanie jest nieskończonym zagęszczaniem. W ten sposób słowa imitują ciągłość obrazów.

Elegie duinejskie były *próbami* przechodzenia od istnienia do bytowania, wnikania w trwanie. Poetycko genialne, egzystencjalnie niespełnialne - musiały przyjąć formę elegii. W roku 1913 w ogrodzie w Duino Rilke *próbuje*. Rok później – mając już za sobą pierwsze *Elegie dujneskie* - powraca do tej pierwszej *próby* i pisze, że wówczas *przeszedł na drugą stronę natury*. Był to stan *doskonały i trwały*, kiedy *wolno rozglądając*

się wokół zrozumiał wszystko. I ani na chwilę nie pozostawał w oderwaniu od otaczających go rzeczy. Przeciwnie, był przez nie i w nich, widząc i czując je na nowo. Przelatujący ptak, zwykła droga i barwinek, którego niebieskie spojrzenie już wcześniej spotykał, przyglądał mu się teraz z dużego dystansu, ale w sposób tak pełen niewyczerpanych znaczeń, jakby nie było już nic do ukrycia⁹.

XI.

Rodzina linoskoków to obraz solidnie zagruntowany intelektualnie. Zaryzykować można przypuszczenie, że przedmiotem wyprzedzającego namysłu Picassa był czas, jego wyjątkowe znaczenie dla ludzkiego poczucia odrębności. Lecz Picasso nie odtwarzał potocznych wyobrażeń przemijania, dynamiki zmian, obrazów odchodzenia. Przeciwnie, sięgnął po paradoks, odwrócenie, po przewrotne, eleackie konstrukcje przeżywania czasu jako chwili, która staje się ważna dopiero wtedy, gdy - pochwycona - trwa poza czasem.

Picasso podważał proste skojarzenia.

Oto przez sam tytuł nabieramy pewności, iż bohaterowie obrazu powinni wykonywać najbardziej dynamiczne ewolucje, przemieszczać się wciąż po linii lub trapezie z kocią zręcznością i szybkością. Lecz w obrazie Picasso przecina linię ich egzystencji w chwili zupełnie nietypowej, gdy z niewiadomych dla nas powodów każda z przedstawionych postaci powraca w milczeniu do archetypu człowieczeństwa, który nie pokrywa się ze społeczną rolą i codziennym doświadczeniem.

Albo pstrokate kolory cyrku. - Dzięki misternemu i bogatemu laserunkowi przyjmują postać wieloznacznej mgły, która utrudnia

9. Rainer Maria Rilke, *Druga strona natury*..., op. cit. S. 140 i 141

rozpoznanie rzeczywistej przestrzeni zajmowanej przez bohaterów obrazu.

I jeszcze kompozycja. Picasso rozrzuca postacie i izoluje je od siebie tak, iż bez sprzeciwu akceptujemy to, że są razem, ale żadna z nich nie patrzy na inną. Gdzieś u szczytu namiotu cyrkowego ich oczy i dłonie muszą przecież nieustannie śledzić się, dotykać i mocno zwierzać, bo od tego zależy życie i przeżycie, ale nie w tej chwili, którą dokumentuje Picasso, kiedy ważna jest tylko ich monadyczna odrębność.

Jakby chciał powiedzieć, że maluje nie ich, lecz nas, wyabstrahowanych z codziennej krzątaniny, ukazanych w nierealnej przestrzeni poza czasem, nas – aktorów, którzy zagrać mogą Wszystko, lecz którzy najlepiej grają Nic. To jest istotą spirali trwania, którą nakreślił w *Rodzinie linoskoków* Picasso.

Rilke pragnął ożywić tę przestrzeń samotności, w której ruch materii dokumentował Picasso za pomocą zastygłego bezruchu; chciał przeżyć owo – jak powiadał – *uciążliwe Nigdzie*, w którym *czysty Niedobór przemienia się w sposób niepojęty w pusty Nadmiar*. Było to zadziwiające odwrócenie poetyckiej ekfrazy, jako gatunku literackiego.

XII.

Bo w tym przypadku poeta pisał tak, jakby chciał domalować niedopowiedziane fragmenty obrazu. Przenieść na bardziej konkretny poziom abstrakcyjne konstrukcje malarskie.

Linoskokowie spotykają się wszędzie i nigdzie. *Uciążliwym Nigdzie* Pabla Picassa jest bowiem według Rilkego cały wszechświat, w którym nie ma punktów wyróżnionych i każdy punkt jest szczególny. Rilke maluje ten punkt. Oto przenośna arena, *dywan* rzucony na chodnik w środku miasta: *zagubiony we wszechświecie (...) wielki inicjał istnienia*. Arena, która pozwala

dostrzec to, czego sami nie widzimy, bo jej aktorzy mijają *szybciej niż my*. To jest miejsce szczególne. Przypadkowe centrum, które gromadzi przypadkiem i naznacza powszechnym stygmatem: *Ach* – kreśli swój obraz Rilke – *wokół tego centrum róża widzów: kwitnie i traci płatki*.

Rilke szkicuje, robi nakładki, wciąż wzbogaca *Uciążliwe Nigdzie* i w konsekwencji przekracza granice *Czystego Niedoboru*. Upadają limity reprezentacji, która redukuje nas do kilku nieruchomych postaci. Już nie tylko linoskoczkowie, nie tylko *róża widzów*, oto wszyscy stajemy *na* i *wokół* areny. W inwokacji znajdują się wszyscy, *których nigdyś dostało jak zabawkę cierpienie*: on, ona i Anioł. I tak tworzą się wszelkie możliwe relacje między *profanum* i *sacrum*. Bowiem dopiero z pozycji Anioła widać, jak on i ona, poprzez zwierzęcą podbudowę, *gdzie się długo nie mogli skojarzyć*, dochodzą aż do *wieży z rozkoszy, gdzie nigdy nie było ziemi (...)* tylko *drabiny oparte o siebie*.

I byłoby to spełnienie niczym najbardziej złożony rachunek, który rozwiązany zostaje bez liczb, lecz jak matematyce, tak i w całym świecie, droga na skróty prowadzi do nikąd. Przeciwnie, radości i cierpienia mnożone są w nieskończoność. Powielają nasze wszystkie lęki i złudzenia. I rośnie nieustannie przeciwieństwo między trwaniem i przemijaniem, szczęściem i bólem. To jest ów *Pusty Nadmiar*, którym wypełniamy nasze myśli, którym wciąż otaczamy się, by nadać znaczenie, gdy brak jest znaczeń. Pomiędzy linoskoczkami pojawia się *Madame Mamort*, postać dorysowana przez Rilkego, by móc dostrzec w statycznym obrazie Picassa *ruchliwe drogi Ziemi, nie kończące się wstęgi (..) nowe wstążki, rysze, kokardy, kwiaty, sztuczne owoce – wszystkie farbowane fałszywie – do tanich zimowych kapeluszy Losu*.

W *V Elegii Duinejskiej* językowe zagęszczanie i uszczelnianie jest w istocie powtórnym malowaniem obrazu Picassa. Jego historia przeniesiona jest na plac w Paryżu, ma ogromną widownię, nieskończoną liczbę aktorów i trwa w nieskończoność.

XIV.

Lecz mimo bogactwa ten obraz nie może być pełny i nie daje poczucia całości. W przeciwieństwie do oryginału, nie sposób go ogarnąć jednym namysłem. Przyczyna tkwi w samej istocie języka. Nieprzeliczalny jest bowiem zbiór słów, które łączyć mogą początek z końcem, a suma szczelin, które oddzielają słowo od słowa jest nieskończenie głęboka.

Takie są granice namacalności słowa. Nieciągłość obrazu poetyckiego powiela dramat wszelkich ludzkich wyobrażeń. Zamknięci w słowach jesteśmy wciąż gdzieś wewnątrz, w specjalnie wytwarzanej przez nas przestrzeni, która podlega wyłącznie naszemu rytmowi przemian. Mówiąc pulsujemy na swój obraz i podobieństwo. Początek jest przerażeniem, które w *I Elegii* dławi przypuszczenie jakobyśmy byli *bezpiecznie zadomowieni w świecie, który chcemy zrozumieć*. Koniec to zwielokrotnione, wysublimowane lęki przed śmiercią, które w *VIII Elegii* paradoksalnie redukują wszelkie nasze wysiłki: *żyjemy żegnając się wiecznie*. I nie mamy żadnych szans, by powstrzymać rozpad. Język to walka z rozpadem i równocześnie jego najpełniejsze odzwierciedlenie. To, co próbuje jednoczyć nasz świat, jest zarazem dzieleniem świata: *Porządkujemy - kończy myśl Rilke. - Lecz się rozpada. Scalamy znów. I rozpadamy się sami*.

Ostateczne wyodrębnienie człowieka z przyrody pogłębia jeszcze tę ludzką przypadłość. Nie możemy przecież liczyć na wsparcie ze strony zwierząt, które mają *zawsze poza sobą własny*

zgon, które widzą *wszystkimi oczami* głęboki przestwór *wolny od śmierci*, przez co trwają w ciągłości i nie muszą wciąż dzielić świata, by się w nim odnaleźć. Trudno oprzeć swą egzystencję na tych chwilach, gdy to zwierzęce poczucie zadomowienia jest nam przez chwilę dostępne; gdy zatracamy się w dziecięcej grze, gdy dostępujemy iluminacji przez miłość lub gdy umieramy.

Na szczęście nasza „zwyčajna” obecność rezonuje niczym wielka orkiestra. Świat wzbudza nas i zmusza byśmy drgali na wielu częstotliwościach. Słowa są tylko fragmentem tej muzyki, którą gramy bezwiednie - istniejąc. Obraz nigdy nie jest protezą słowa. Więzy między nimi są intymne i silne niczym relacje między matematycznym aksjomatem i intuicją, która czyni aksjomat niepodważalnym. W obrazach, które wytwarzamy i które krążą między nami tak jak słowa, zawarta jest energia zdolna do połączenia oderwanych pojęć i abstrakcyjnych idei. Siła obrazu wynika z ciągłości jego przedstawień. Łączymy słowa – widząc. I tylko tak, wbrew swej naturze – pocieszał nas Rilke w ostatniej frazie *IV Elegii* - wypowiedzieć możemy to, co *jest nie do opisanania*.

Szczecin, luty - marzec 2011