

Cezary Sikorski
Wyimki z *Elegii duinejskich* R.M. Rilkego
Przemysław Cerebież-Tarabicki
Szkice z życia materii martwej



MAGDA LEWOC <i>UT PICTURA POESIS</i>	5
ALEKSANDRA SŁOWIK <i>MALARSTWO W ŚWIECIE NIETOPERZY. O SZKICACH Z ŻYCIA MATERII MARTWEJ PRZEMYSŁAWA CEREBIEŻ-TARABICKIEGO</i>	9
CEZARY SIKORSKI <i>WYIMKI Z ELEGII DUJNEJSKICH R. M. RILKEGO</i>	
<i>Z ELEGII PIERWSZEJ – O PRZERAŻENIU</i>	19
<i>Z ELEGII DRUGIEJ – O KOCHANKACH</i>	25
<i>Z ELEGII TRZECIEJ – O MIŁOŚCI</i>	31
<i>Z ELEGII CZWARTEJ – O ODRĘBNOŚCI</i>	37
<i>Z ELEGII PIĄTEJ – O LINOSKOCZKACH</i>	43
<i>Z ELEGII SZÓSTEJ – O SPEŁNIENIU</i>	49
<i>Z ELEGII SIÓDMEJ – O ŚWIECIE WEWNĄTRZ</i>	55
<i>Z ELEGII ÓSMEJ – O ODWRÓCENIU</i>	61
<i>Z ELEGII DZIEWIĄTEJ – O SŁOWACH I RZECZACH</i>	67
<i>Z ELEGII DZIESIĄTEJ – O TYM, CO ZOSTAJE</i>	73
JACEK SOJAN <i>ŚLADAMI POETY NIEZNAKOWEGO</i>	75
CEZARY SIKORSKI <i>O POEZJI, OBRAZIE I EKFRAZIE</i>	81
PRZEMYSŁAW CEREBIEŻ-TARABICKI <i>SZKICE Z ŻYCIA MATERII MARTWEJ</i>	91
NOTY BIOGRAFICZNE	103

MAGDA LEWOC

UT PICTURA POESIS¹

Szkice z życia materii martwej – malarski cykl Przemysława Cerebież-Tarabickiego – tworzy jedną z warstw metaforycznego palimpsestu, jakim w istocie są *Wyimki z Elegii duinejskich* Cezarego Sikorskiego. W obu przypadkach jest to efekt fascynacji poezją Rainera Marii Rilkego, przykład wiary w sens przywrócenia jej współczesnej kulturze symbolicznej.

Dziesięć obrazów Tarabickiego zostało wprowadzonych w obręb bogatej, choć na pierwszy rzut oka nieoczywistej, struktury *Wyimków*. Konceptyjny zamysł tego poetycko-artystycznego i edytorskiego przedsięwzięcia staje się czytelny w momencie rozpoznania kolejnych warstw pre-tekstu, tekstu i obrazu, na bazie których zostało ono skonstruowane. A także przez uchwycenie wiążących ich ze sobą relacji.

Tak jak w palimpseście (dokumencie, w którym na usuniętą, pierwotną warstwę tekstu wprowadza się kolejną warstwę lub warstwy), tak i w *Wyimkach* na fizycznie nieobecny, choć nieodzowny, źródłowy element całości – cykl Rilkego z *Duino* – „nadpisywane” są następne, znaczące i wzajemnie komunikujące się, warstwy obrazu i słowa: etudy malarskie Tarabickiego i tytułowy, wiodący cykl sonetów Sikorskiego.

Szersze, kontekstualne tło buduje eseistyka śledząca relacje pomiędzy obrazem i słowem, bo jest to problematyka stale obecna, czy wręcz konstytutywna dla aktywności Sikorskiego jako wydawcy i animatora projektów literacko-artystycznych.

Spotkanie z *Wyimkami* jest zatem doświadczeniem dynamicznym, opartym na identyfikowaniu kolejnych warstw przekazu, ich korelacji i kolizji, ich wzajemnych sprzężeń, wzmocnień i reinterpretacji. Intertekstualna struktura *Wyimków* zakłada nieliniarną lekturę całości, prowokując do rekonfigurowania poszczególnych warstw i śledzenia ich kreatywnego potencjału.

Szkice z życia materii martwej Tarabickiego nie odgrywają wobec *Wyimków* roli czysto ilustracyjnej. Powstały jako koncepcyjnie spójny i skomunikowany z całością, lecz przecież niezależny element szerszej struktury, dedykowanej Rilkemu.

W cyklu dziesięciu włączonych do publikacji obrazów, odpowiadających dziesięciu sonetom Sikorskiego, Tarabicki – zazwyczaj balansujący na pograniczu figuracji i bezprzedmiotowości – zdecydował się na radykalne uproszczenie malarskiej formy. Sięgając do wypracowanego przez siebie ikonograficznego słownika, wprowadził zgeometryzowane elementy w syntetyczne quasi-pejzaże i

¹ Horacy, List do Pizonów

imaginacyjne przestrzenie, dla których doświadczenie empiryczne pozostaje już tylko dalekim i nie jedynym źródłem inspiracji. Zrezygnował z wyrafinowanego mimetyzmu, koncentrując się na energii i wizualnej sile obrazu, który budowany jest w oparciu o uproszczone relacje kształtów i płaszczyzn.

Pomimo eliminacji anegdoty, tytuł cyklu – *Szkice z życia materii martwej* – sugeruje, że został on pomyślany jako struktura narracyjna, jako opowieść o życiu materii nieożywionej, wyartykułowana za pomocą nienaturalnego, bo abstrakcyjnego języka geometrii. Ten podwójny paradoks pozwala Tarabickiemu ujawnić głębsze, zdeponowane w cyklu sensory.

Nie mogłyby jednak zostać one rozpoznane bez zrozumienia ekonomii światła, która *Szkice* organizuje. Światło jest medium, dzięki któremu materia jest porządkowana, i elementem, który decyduje o jej transsubstancjacji. Manifestuje ono swoją obecność, przenikając poprzez kolejne precyzyjnie nakładane warstwy malarskie. To emanacja światła, które pomimo przysłaniającej je materialnej powłoki, zdaje się ją od wewnątrz rozsądzać. Emanacja światła przekształca się w pierwotną iluminację, wskazuje na jakiś rodzaj kosmologicznego dramatu, który dokonuje się właśnie tutaj, nie bez poważnych antropologicznych konsekwencji.

Tak natrafiamy na kolejny organizujący *Szkice* paradoks: pomimo konsekwentnej nieobecności figury ludzkiej w polu obrazowania, trudno uwolnić się od wrażenia, że prace te dotyczą w istocie problematyki epistemicznego i ontologicznego horyzontu człowieka.

Cykl Tarabickiego, tytułarnie odwołujący się do związku życia i śmierci, w warstwie malarskiej bazuje na dynamice światła i mroku, a poprzez silnie manifestujące się w nim antropologiczne konteksty, odsyła w stronę kolejnych, binarnych opozycji; takich jak duch i materia, umysł i ciało, ujawniając fundamentalną dla jego interpretacji dualną strukturę postrzegania świata i człowieka.

Kontekst kongenialnej poezji Rilkego pozwala tej malarskiej próbie przekroczenia widzialnego wybrzmieć jeszcze silniej i dźwięczniej. Twórczość Rilkego – poety filozofa i wizjonera – pomimo upływu czasu wciąż inspiruje do poszukiwania nowych narzędzi interpretacyjnych i pojęciowych matryc, które pozwoliłyby zbliżyć się do zakodowanych w niej znaczeń. Jedną z nowszych propozycji w tym obszarze jest lektura Rilkego poprzez dualistyczną strukturę mitu gnostycznego.²

Wpływu gnostycznego *imaginarium* w przypadku Rilkego nie należy mylić z wpływem gnostycyzmu historycznego bądź jego współczesnych inkarnacji. Znacznie ciekawsze wydaje się dostrzeżenie u Rilkego czystego, gnostycznego przeświadczenia o emanacji, dezintegracji i ponownej integracji boskiego elementu (*pneumy*), który uwięziony został w świecie martwej materii. Jest to nośna rama interpretacyjna, w której Rilke eksponuje problematykę nieobecnego, ukrytego i w pełni transcendentnego Boga, jak również ontologiczne rozdarcie istoty ludzkiej. To również przestrzeń intelektualna, w której poetycką wyobraźnię Rilkego absorbuje egzystencjalna trwoga w obliczu alienacji i osamotnienia, a uwaga jego skupiona jest na transgresywnych, ekstremalnych stanach ludzkiej egzystencji: miłości i śmierci. To one zawieszają stan oddzielenia i ujawniają tęsknotę za utraconą ciągłością i pierwotną indyferencją, to one mogą uwolnić od lęku przed utratą osobowej egzystencji naznaczonej stygmatem indywidualizmu.

Szkice Tarabickiego nie rozwijają tych licznych znaczeniowych wątków, lecz potencjalnie zawierają je w sobie. *Szkice* destylują bowiem esencję gnostycznej wyobraźni – antytezę Świata Światłości i Świata Ciemności – poszukując dlań wizualnego desygnatu. Nośnikami znaczeń stają się najprostsze figury geometryczne – trójkąty i czworoboki, którym słownik symboli kultury przypisuje istotne archetypiczne treści. Trójkąt z wierzchołkiem skierowanym ku górze oznacza ruch, życie, bóstwo i nieskończoność, określając jednocześnie trajektorię światła i jego wstępujący kierunek. Czworo-

² Jacob Ivan Eidt, Eidt analizuje gnostyczne *imaginarium* obecne w twórczości Rilkego: figurę *Obcego Boga* (*Deus Absconditus*), hierarchie anielskie i Orfeusza.

robok odsyła do stabilnej podstawy, fundamentu, symbolicznie oznacza wszechświat, ale też materię i stagnację.

W *Szkicach* Tarabickiego język geometrii – dzięki jego kulturowym konotacjom – pozwala wykreować malarską opowieść o transcendencji i intuicyjnie przeczuwanym horyzoncie ludzkiego poznania. Jednocześnie sięga głęboko do pitagorejskiego przyporządkowania figur liczbom. W tym przypadku trójkąta liczbie 3, w której zawarta jest radosna harmonia i nieskończony ruch oraz kwadratu liczbie 4, która zawiera w sobie mozolny trud istnienia w ograniczonym porządku.

W tej głęboko zinternalizowanej dualnej wizji świata, w potrzebie jej twórczego wyartykułowania, dostrzec można przyczynę rysującego się dialogu pomiędzy malarskim obrazowaniem Tarabickiego i poetycką wyobraźnią Rilkego, uobecnioną w sonetach Sikorskiego. *Wyimki* zyskują jeszcze jedną solidną płaszczyznę, dzięki

której wykraczają poza horyzont luźno zakomponowanego *hommage á Rilke* i zacierają w kierunku całości opartej na synergii budujących ją elementów słowa i obrazu.

W wyrażaniu „niewyraźnego” malarstwo i poezja zdają się przecieżyć ze sobą od zawsze współgrać. Cyklicznie powracająca w teorii sztuki horacjańska formuła *ut pictura poesis* (*jako obraz jest poezja*) – podkreślająca zasadnicze między nimi podobieństwa – jest tego klasycznym przykładem.³ Burzliwa historia relacji obu mediów nie pozwala zaprzeczyć ich zadziwiającoemu przywierze, jest ono uniwersalne i stale powraca w wielu tekstach kultury. Dynamika tych związków pozwala na ich bazie kreować nowe, hybrydyczne, słowno-obrazowe artystyczne zdarzenia, w obrębie których dochodzi do inspirujących wzajemnych sprzężeń. *Wyimki* wprowadzające malarstwo Tarabickiego w pole oddziaływania poezji Rilkego są jednym z takich intrygujących kulturowych gestów.

³ Idea ich zasadniczej wspólnoty powróciła m.in. w romantyzmie, niektórych nurtach modernizmu, czy we współczesnej poezji konkretnej.

ALEKSANDRA SŁOWIK

MALARSTWO W ŚWIECIE NIETOPERZY. O SZKICACH Z ŻYCIA

MATERII MARTWEJ PRZEMYSŁAWA CEREBIEŻ-TARABICKIEGO.

Zawołaj go... nie cały wróci z mrocznego obcowania¹. Jaką cenę płaci malarz za udzielenie sobie temu, co tworzy? Czy wie, że nie odzyska w sposób prosty tego, co tam zostawił? Że jest tkaczem tajemnic, a one wzbogacają go i okradają równocześnie?

Tajemnica to sedno malarstwa Przemysława Cerebież-Tarabickiego. Zamykał ją długo w wieżach i piramidach, podkreślał swoje odgrózenie, stawiając sześciany na rudej pustyni. Czasem trochę nieba i cienkich białych chmur w osobnym świecie czystości i błękitu. Przekroje przez inność – jakby rozpięte na desce malarskiej ptaki i ludzkie pałuby, niepewne, czy warto wyodrębnić się z kosmosu materii. Jej faktura – gęsta, nierówna, zakrzepła, a jednak zmagająca się w ruchu – jest ostatecznie wartością najbardziej uderzającą w sztuce Tarabickiego.

Cykl obrazów *Szkie z życia materii martwej*, pomieszczony w tym zbiorze obok poezji Cezarego Sikorskiego, jest naturalną konsekwencją założeń twórczych malarza. Trudno uwierzyć w martwość, gdy czuje się jak z ciemności wyrasta żywioł. Dźwiga się, uwypukla, tworzy sploty. Bliższe są odczucia znane ze snów, kiedy wiemy, że

coś jest w pobliżu, za plecami i nie musimy się odwracać, żeby rozpoznać, wiedzieć. Narastają ściany, przestrzeń rozwleka się i wchłania, stajemy się jej częścią składową. Wydarza się niezwykła sytuacja, o której napisał Sikorski w *Wyimku z elegii trzeciej – o miłości*: *Zawsze kochał przestrzeń wewnątrz i las / przedczłowieczy. Kochając przemierzył tylko głębiej // tę knieję, poruszył w swych żyłach prastare soki.*

Z sennego, instynktownego wchodzenia w materię wyplątują się pojedyncze nerwy, powstaje osnowa przeczuć, nietoperzowy niepokój. W ten sposób malarstwo Cerebież-Tarabickiego rozpościera mrok. Przeczujemy nitkę, która rozpoczęła kłęb, początek spaceru po ciemnościach. Nie trzeba nam oczu, żeby widzieć. Wydaje się, że obrazy przemawiają telepatycznie, przekazując jakby meritum instynktu nietoperza. Może to echolokacja, ultradźwięki brzmiały w nas tak mocno, że nawet kiedy zakończy się wernisaż i zamknie tom poezji, obecność barwy i jej struktura wciąż będą budować nowe obrazy tworząc ciąg odbić. O kolorze, kształcie i słowie pamięta każdy atom naświetlony energią twórcy. W sposób magiczny wiemy więcej i rozumiemy więcej, choć nasz mózg nie prowadził żadnej analizy, jak w *Wyimku z elegii ósmej – o odwróceniu*:

¹ R.M. Rilke, *Elegia duinejska trzecia*

Zwierzę widzi przestrzeń wszystkimi oczami.
Wchłania przestwór, gdzie zieleń kwitnie bez końca.
Wszystko wie nieskończenie (...)

(...) O tym, co jest poza nami, wiemy
z twarzy zwierzęcia albo w pobliżu śmierci.

Jesteśmy wciąż pierwotną komórką wszechświata i przez plazmolemmę zbieramy impulsy, powody do życia. Przenikanie jest dwustronne. Wszystkimi oczami, całą powierzchnią istnienia wchłania nas wrażliwość malarza. Wędrujemy do środka przez pory materii, wchodzimy w siebie. To szalona wędrówka. Cezary Sikorski pisze o niej:

(...) Każdy miał kiedyś tę chwilę.

Nawet niecałą, lecz między dwiema chwilami
drobny ułamek miary czasu, gdy dana jest
przytomność bytu i gdy dostrzec można wewnątrz,
jak płynie wraz z krwią przez żyły własna obecność.

Także twoje istnienie wciąż kieruje się w głąb
i – bogatsze o inność – za nic ma to, co wśród
rzeczy się zdarza, bo nawet szczęście przemienić

trzeba w sobie, by je zobaczyć.(...)

(Wyimek z elegii siódmej – o świecie wewnątrz)

Wskroś przez poetę przeczuwa malarz, gdy ukazują kolory ziemi, a w nich ciemny romb, przejście o stopień głębiej. W szarzielonym zwieńczeniu egzystencji można dostrzec, a może posłyszeć, zapisy zmagania, monologów, objawień. Wylaniają się zarysy postaci, słowa, litery, coś między chwilami. Szczęście do przemienienia potrzebuje nowego wnętrza, większej gęstości czucia i skrzydeł nietoperzy. Właśnie nietoperzy, bo one chronią tajemnice przed światłem dnia.

Ścigają nas ogromne światy przerastające kruchość ciała człowieka. W dążeniu do poznania odrzucamy garść kości i włókien, skórę, by szukać czegoś, co jest ponad, co sięga skrzydłato owych samotnych wież stawianych wcześniej przez malarza. Na ich strychach śpią nietoperze chłodząc czas:

Nie ze snu, jeszcze śpiący,
a już spełnieni, lecz wciąż
wzbierając, zbyt późno się
zamykamy w owocu.

(...) połykać czy smakować?

(Wyimek z elegii szóstej – o spełnieniu)

Odwlec istnienie, przedstniejąc przeczuć smak, którego nie da nikomu bieżąca chwila. Dotknąć płótna, doświadczyć złożoności faktury i oddzielić się od róży widzów w kapeluszach // losu: tanich, pełnych wstęg, kokard i sztucznych / owoców. Falszywych i pięknych lub pięknych / i złudnych – w stałej ofercie Madame Lamort (Wyimek z elegii piątej – o linoskoczkach). Nie obok, ale w tych słowach jest Przemysław Cerebież-Tarabicki, gdy sięga po nasyconą dziwnym światłem czerwień, brąz, zieleń i czern. Z lewej strony obrazu krwisty cień ptaka lub człowieka, próbującego wyrwać się z czyichś objęć. Któż tak mocno trzyma? Czy Madame Lamort?

Barwa to obok faktury kolejny walor malarstwa Tarabickiego. Podświetlony brąz schodzi za morze brunatnych skamielin (nie przypadamy do smaku świata, / który nas wchłania, pisze Sikorski w Wyimku drugim – o kochankach). Powstaje lęk, że cała płynność krążenia stężeje ostatecznie, a rdzewiejąca blacha położy kolejne pancerze, co namacalnie przeczuwa Tarabicki w obrazie towarzyszącym Wyimkowi z elegii szóstej.

Cztery kolory walczą z pochłanianiem przez mrok. To brązowiejąca czerwień, ściemniata zieleń i głęboki brąz graniczący bezpośrednio z czernią, która gubi samą siebie. O czym chce w ten sposób opowiedzieć sam autor prac? W jednym z katalogów malarskich Cerebież-Tarabickiego tak porusza ten temat Lech Karwowski: *Istnieje pokusa wydobycia z tego zespołu planów i barw czegoś literackiego, co tkwi tam jak zadra i powoduje, że chciałoby się dopisać coś jeszcze*. Choć ani Cerebież-Tarabicki, ani Sikorski nie malowali i nie pisali na przemian pod kolory i słowa, to właśnie tak, bardzo transparentnie, przeświecają przez obrazy wiersze poety. Przyjrzyjmy się temu.

Oto Brąz:

*Tam, między rzeką i skałą,
jest skrawek żywej ziemi, gdzie serce
przewyższa ból. I śmierć. I nas samych.*

(Wyimek z elegii drugiej – o kochankach)

A dalej Czerń:

kochamy (...) Wszystkich ojców, którzy

*w nas spoczywają jak gruz górskich złomów. Łóżyska
potoków wszystkich matek. I cały niemy pejzaż
pod zasłoną losu.*

(Wyimek z elegii trzeciej – o miłości)

I Czerwień:

*Za każdym razem, raz tylko jeden.
My także tylko raz i nie więcej
– raz tylko istnieć nieodwołalnie
i bezpowrotnie na Ziemi istnieć.*

(Wyimek z elegii dziewiątej – o słowach i rzeczach)

Na końcu – paradoksalnie – zawsze Zieleni:

*W podziemiach trenów, gdzie można znaleźć
gniew skamieniały – ciosy prabólu.*

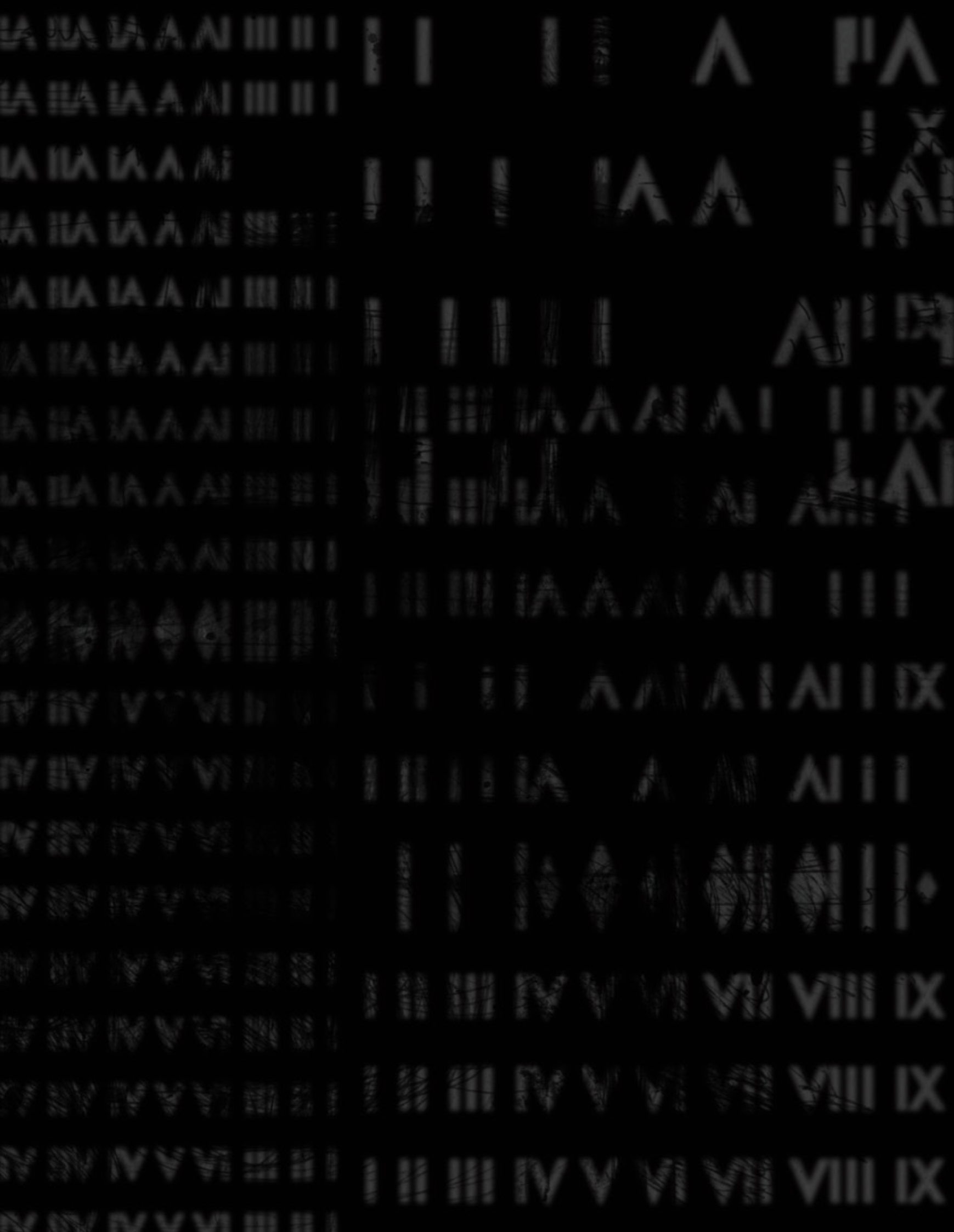
*O wielkim trwaniu wspomina tylko
ciemny barwinek, który bez przerwy
płoży się po nas jak sens zieleni.*

(Wyimek z elegii dziesiątej – o tym, co zostaje)

Nie są to jednak słowa ani kolory proste. W obu tych żywiołach płaczą się smugi niedomówień i przebarwienia emocji. Tak jak w życiu – kolor wysnuwa się z koloru, wzbogaca go, a po chwili tłumi, porzuca – łączy z nową możliwością.

*Ta sztuka wymaga czegoś z pogranicza wiedzy ezoterycznej – pisze dalej w katalogu Lech Karwowski. Jeśli krytyk myślał w ten sposób o cyklu *Nie dotykaj mnie*, gdzie z ciemności wyłaniają się w sposób fragmentaryczny ludzie, a płonące ptaki próbują oderwać się od ziemi, to czujemy bardzo podobnie, odbierając najnowsze dzieło Przemysława Cerebież-Tarabickiego. To, co martwe pokazuje swoją twardą, pękniętą skorupę, lecz my przeczuwamy w niej obecność orzecha, tajemnicę energii przenoszonej z obrazu na drzewa, wzgórze, studnię, dom. Tak napromieniowani tworzymy stałe punkty przestrzeni i porozumiewamy się nie patrząc.*

Malarz, poeta, łąka w Kórnickim Arboretum, słup ogłoszeniowy, tramwaj, most nad Tamizą, kobieta w oknie z łokciami na poduszce – cudowna, nietoperzowa echolokacja życia. Ultradźwięki materii i wciąż nowe sploty kolorów – w nas. W nas i poza nami.





porządku.

Ważnym anioł

zakładów

zakładów

zakładów

zakładów

zakładów

w

i

es

straszny.

odeszli

o nas.

szkło
ziemia



Z elegii pierwszej – o przerażeniu

*Nie mógł usłyszeć mnie żaden anioł.
Gdyby mnie dotknął, musiałbym umrzeć
w jego porządku. Bo przerażenie
jest bliskie pięknu i każdy anioł*

*jest straszny. Którzy odeszli, znają
cząstki wieczności, lecz zapomnieli
o nas. Lub od spraw ziemskich odwykli
zbyt szybko, gdy my musimy bez nich*

*żyć nadal. Tylko zwierzęta są wciąż
na tropie i tylko one wiedzą,
że świat nie jest naszym domem. Że gdzieś*

*na stoku zostanie jakieś drzewo,
wczorajsza droga, przyzwyczajenie
krnąbrne, że to, co jest, się nie zmienia.*

Uchamwisi
let
Sam
E
Uchamwisi
nive/see, my
n
†

WEST
OF THE
POWERS



THE
PUBLISHED



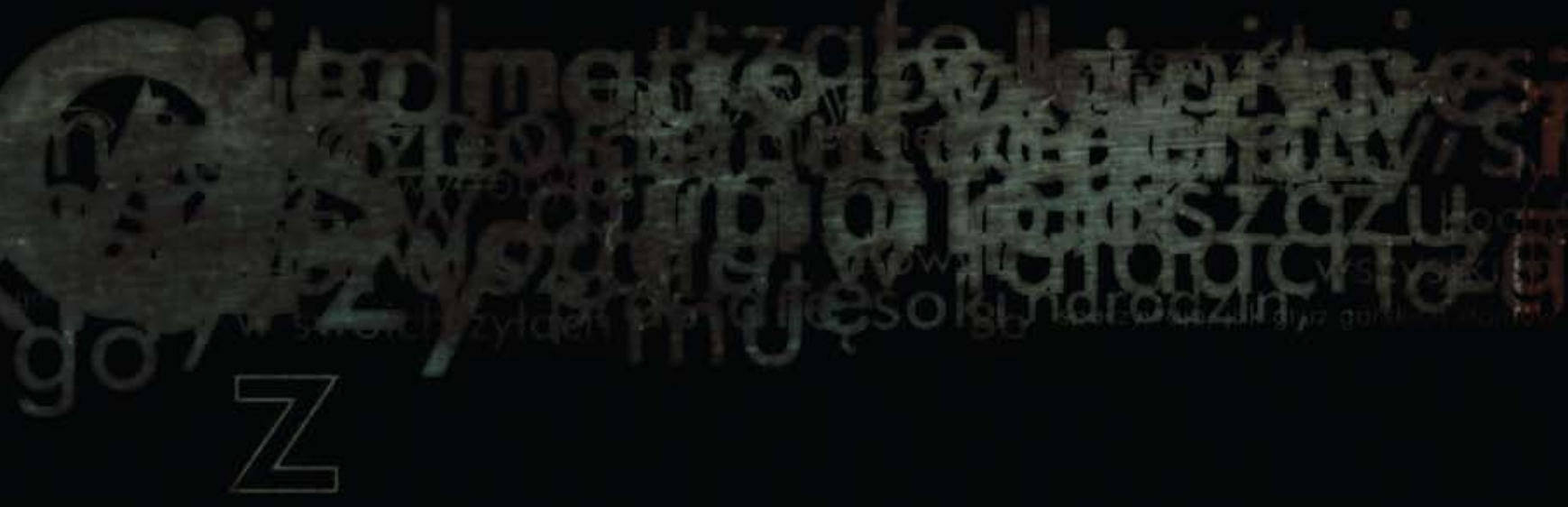
Z elegii drugiej – o kochankach

*Nie przypadamy do smaku świata,
który nas wchłania. Z niedopatrzania
czasem obecni w rysach aniołów,
niczym niepokój na twarzach kobiet*

*w ciąży, z każdym oddechem – po cichu –
się ulatniamy. Jak szczapy w ogniu
woń wydajemy słabszą. Gdy nagle
ktoś nam powiada: wejdź w moją krew,*

*wypełnij sobą pokój i zimę.
Spraw, aby trwało miejsce, gdzie dotyk
jest zawsze błogi, silny jak ramię*

*bogów. Tam, między rzeką i skałą,
jest skrawek żywej ziemi, gdzie serce
przewyższa ból. I śmierć. I nas samych.*



Z

Z elegii trzeciej – o miłości

*Może to matka była pierwsza? Smukłą postacią
rozplotła skręcony nocą chaos, gdy cień jego
losu – w długim płaszczu – wchodził za szafę i trwoga
się poruszała w fałdach zasłony. A może ty*

*zatrwożyłaś go, by wydobyć z ciemnego kręgu
i nagiąć wargi do żyznej mowy? Ani jedna,
ani druga. Zawsze kochał przestrzeń wewnątrz i las
przedczłowieczy. Kochając przemierzył tylko głębiej*

*tę knieję, poruszył w swych żyłach prastare soki.
Bo nie kochamy jak jednoroczne kwiaty; nie to
dziecko, lecz tłumy narodzin. Wszystkich ojców, którzy*

*w nas spoczywają jak gruz górskich złomów. Łożyska
potoków wszystkich matek. I cały niemy pejzaż
pod zasłoną losu. To cię ubiegło, dziewczyno.*



he

jest

samość

gdym

CO

KIN



• i

y

o

i

gdy

—

r

co

w

w

o

i

o



Z elegii czwartej – o odrębności

Śnimy bez przerwy o tożsamości.

*Jak lwy, co kroczą w chwale i nic nie
wiedzą o swoim upadku, tak my
– nigdy jak ptaki i nigdy razem.*

*Nawet, gdy chcemy być niczym Jedno,
wrogość jest nadal tym, co najbliższe,
a kochankowie, ślubując przestwór,
w sobie nawzajem sięgają kresu.*

*Bo nic tu nie jest sobą, mijamy
się, a to, co trwa, tworzy tylko
pozór całości. I nikt nie ulepi*

*dziecinnej śmierci z czerstwego chleba;
nikt nie powie o śmierci łagodnie:
O, drzewo życia, kiedyż zimujące?*





ziemskie

już

Madame

nowo us...
znad...
dwóch...
lecz...
m...
w
Obok...
tr...
Z...
kie vs...
i prost...
petrych...
Roz...
karku i
w
losy;...
owoco...
i statej —

Z elegii piątej – o linoskoczkach

*Madame Lamort zwija i rozwija ziemskie
drogi, wstążki bez końca, falbany, kwiaty.
Wciąż na nowo ustawia postacie w cyrku.
Oto starzec zmarszczony jak grzybnia. Chciałby*

*trzymać rytm, lecz tkwi w zbyt luźnej skórze, która
kiedyś mieściła dwóch mężczyzn. Pierwszy już zmarł,
gdy gorszy przeżył i mieszka w ciele wdowim,
pomyłony i głuchy. Obok młodzieniec*

*cały z mięśni i prostych skojarzeń - syn
karku i mniszki. Stoi, lecz przecież może
skoczyć. A my? Róża widzów w kapeluszach*

*losu: tanich, pełnych wstęg, kokard i sztucznych
owoców. Fałszywych i pięknych lub pięknych
i złudnych - w stałej ofercie Madame Lamort.*

ze
snu,
etnieni,
awocu.
D
trać
zn
wynie.
zoda,
siba?
m
C
d
kac?
i z

się



ze
snu,
szczę
b.
spełnieni
od
to
ynie
b?
m
C
kać?
a
i z
a





Z elegii szóstej – o spełnieniu

*Nie ze snu, jeszcze śpiący,
a już spełnieni, lecz wciąż
wzbierając, zbyt późno się
zamykamy w owocu.*

*Dla nas chwałą jest kwitnąć
albo umierać młodo,
by stanąć przy herosach,
których nie trapi trwanie.*

*Nie wybiegamy naprzód,
jesteśmy nie wychodząc,
więc trudno nam zapytać:*

*połykać czy smakować?
Zmieniać się czy być sobą?
Czy spieszyć się? Czy zwlekać?*



Handwritten text in Arabic script, partially obscured by a dark shadow. The visible characters include "الله" (Allah) and "محمد" (Muhammad).



p

plynie

za

na

a

sobie,



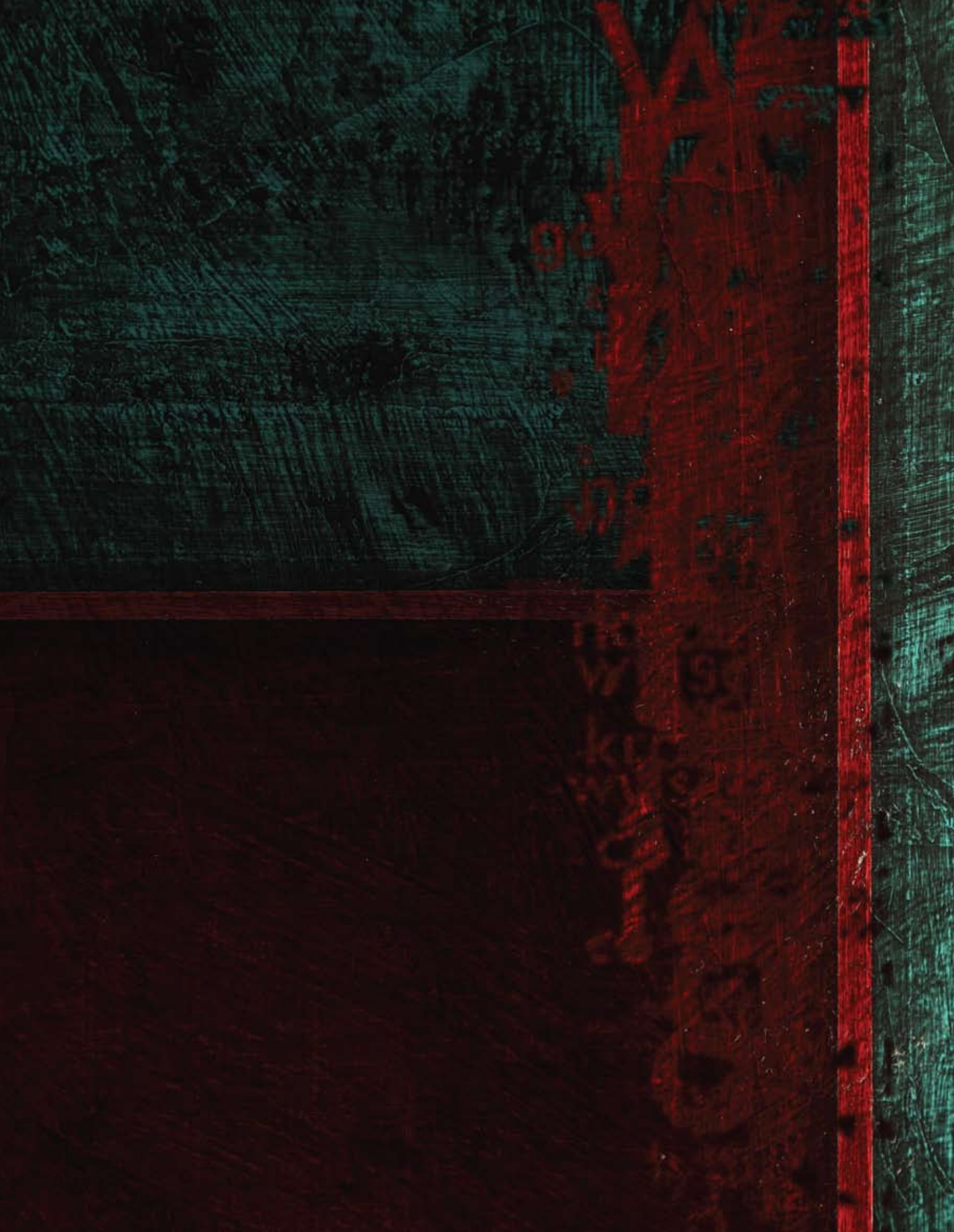
Z elegii siódmej – o świecie wewnątrz

*Być tutaj jest wspaniale. Nawet ty o tym wiesz
dziewczyno, gdy owrzodziła i pozbawiona
wszystkiego błąkasz się niczym śmieć po najgorszych
zaułkach miasta. Każdy miał kiedyś tę chwilę.*

*Nawet nie całą, lecz między dwiema chwilami
drobny ułamek miary czasu, gdy dana jest
przytomność bytu i gdy dostrzec można wewnątrz,
jak wraz z krwią płynie przez żyły własna obecność.*

*Także twoje istnienie wciąż kieruje się w głąb
i – bogatsze o inność – za nic ma to, co wśród
rzeczy się zdarza, bo nawet szczęście przemienić*

*trzeba w sobie, by je zobaczyć. Tak nam życie
całe upływa na tych przemianach i chyba
nie ma świata innego niż wewnątrz, dziewczyno.*





Z elegii ósmej – o odwróceniu

*Zwierzę widzi przestrzeń wszystkimi oczami.
Wchłania przestwór, gdzie zieleń wraca bez końca.
Wszystko wie nieskończenie, choć już nie pragnie
niczego. Jest wolne od śmierci, bo zgon ma*

*za sobą i kroczy przez wieczność jak idą
źródła. O tym, co jest poza nami, wiemy
z twarzy zwierzęcia albo w pobliżu śmierci.
I jak przechodnie bez wyjścia musimy wciąż*

*porządkować i scalać, co się rozpada.
Również, gdy sami się rozpadamy. Chyba
ktoś nas odwrócił tak, że wszystko czynimy*

*niczym odchodzący, który zdobył górę,
lecz tęskni za doliną; zwleka, przystaje,
bo jest, gdzie był; i żyje wciąż się żegnając.*



Z elegii dziewiątej – o słowach i rzeczach

Za każdym razem, raz tylko jeden.

My także tylko raz i nie więcej

– raz tylko istnieć nieodwołalnie

i bezpowrotnie na Ziemi istnieć.

Lecz może szczęściem szybka utrata

tej znikomości, co nas dotyczy

i którą chcemy pomieścić w dłoniach?

Wędrowiec znosi z góry w dolinę

nie to, o czym nie można powiedzieć,

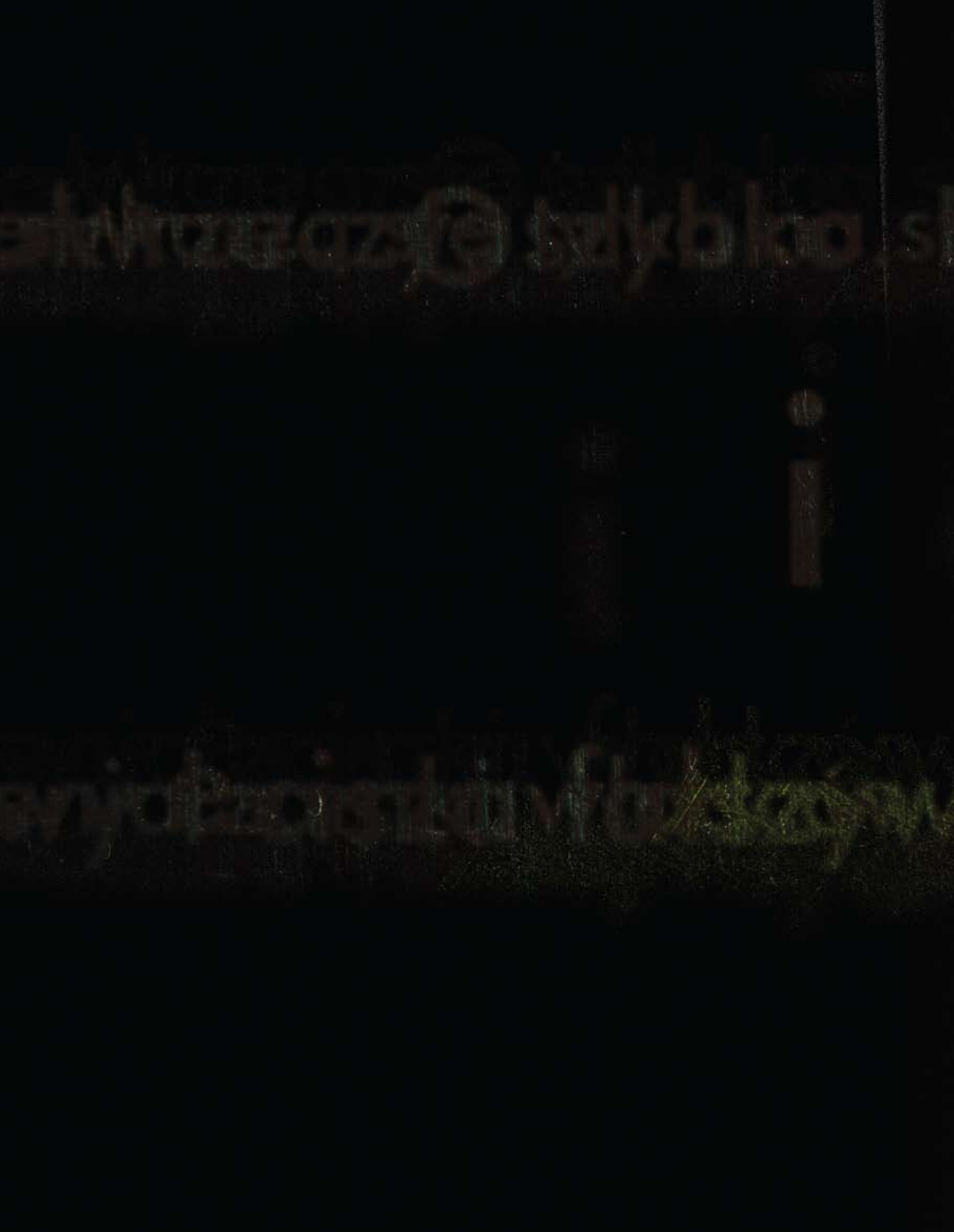
lecz słowo. Może jesteśmy tutaj

tylko po to, by mówić: dom, drzewo,

most, studnia, okno. Lub wyżej: wieża,

kolumna... Lecz mówić tak, jak samym

rzeczom nigdy by się nie marzyło.



Z elegii dziesiątej – o tym, co zostaje

*Nic nie zostaje. Najprostsze słowa
giną jak rzeczy: szybko. Powłoki
znaczeń kurzą się tylko na strychu.
Gdy obok – w mieście, którego nie ma –*

*nadal mieszka cierpienie i skargi
się przechadzają w zaułkach żalu.
Są tam pomniki pustki odlane
z wrzawy i cisza fałszywa. Strzegą*

*milczenia zamki władców żałoby.
W podziemiach trenów, gdzie można znaleźć
gniew skamieniały – ciosy prabólu.*

*O wielkim trwaniu wspomina tylko
ciemny barwinek, który bez przerwy
płoży się po nas jak sens zieleni.*

JACEK SOJAN

ŚLADAMI POETY NIEZNANEGO

Droga do prawdziwej wartości wszystkich dzieł wiedzie przez samotność: zamknąć się z jakąś książką, z jakimś obrazem, z jakąś pieśnią na dwa lub trzy dni i poznać jej przyzwyczajenia, kroczyć śladami jej osobliwości, nabrać zaufania do niej, zasłużyć na wiarę i coś z nią razem przeżyć; jakieś cierpienie, jakiś sen, jakąś tęsknotę.

R. M. Rilke, *Dziennik florencki*

Wyimki z *Elegii duinejskich*, autorstwa Cezarego Sikorskiego, to nie tylko parafraza, czyli swobodne omówienie utworu Rilkego. Zamiana prozy poetyckiej oryginału na klasycyzującą formę sonetową, mającą z góry narzucony porządek, czyniący z otwartego zapisu pierwowzoru bardziej zdyscyplinowaną postać poetycką, zdaje się sugerować, że autor *Wyimków* robi wypisy z sensów poszczególnych elegii, lecz przecież jednocześnie prowadzi z tymi sensami polemikę. Czyni to jak człowiek, który roztrząsa znaczenia po to, by samemu znaleźć w nich swoje miejsce, idąc niby po śladach, a jednak obok i tocząc spór sam ze sobą.

Rilke uważał siebie za artystę, który stanął w elegiach poza Naturą, w świecie Nadprzyrodzonym; Sikorski wędruje między pojęciami od świata spirytystycznego do świata Natury, przyznając się do pułapki pojęciowej, która musi opierać się o Byt w bycie, poza zmysłowością odnajdując złudę znaczeń bliższych bez-Bytowi, a więc przeciwnych Istnieniu.

Różnice w traktowaniu tematu pojawiają się już w elegii pierwszej. Rilke, przedstawiając w niej hipotetyczną sytuację spotkania z Aniołem, wyznaje przekonanie, że Byt tak potężny, bo mający

stygmat boski, unieważni jego własne istnienie, poddane ziemskim słabościom. A przenosząc problem na płaszczyznę estetyczną – brzydota ziemskiego bytowania musi ulec dominacji piękna, które tkwi w doskonałości. Musi po prostu zginąć, zniknąć. Tymczasem Sikorski w swojej interpretacji pierwszej elegii wyraża jednoznaczne zwątpienie w możliwość spotkania bytu doskonałego: *Nie mógł usłyszeć mnie żaden anioł*. Anioł wydaje mu się bytem strasznym w swoim pięknie, bo przerażenie rodzi się u niego nie ze świadomości potęgi bytu mistycznego, ale z pożegnania *spraw ziemskich*, konieczności *odwykania* od własnych przyzwyczajień, od wszystkiego, co oswojone. Dramat człowieka wynika z jego fizycznej kruchości, lecz nie jest to egzystencja beznadziejna. Bowiem Byt i jego pokoleniowa ciągłość, z racji uposażenia przymiotami duchowymi, przynależy do różnych porządków. To, co nieosiągalne w kontakcie z nieskończonymi bytami, wydaje się możliwe w naturalnej, ziemskiej warstwie istnienia. Choćby tam, gdzie człowiek zdolny jest spoglądać na świat oczami zwierząt. I choć w ten sposób potwierdza swoją rolę medium i niezdolność do pełnego kontaktu z aniołem, to przecież dopiero w tej transcendentnej postaci, wiadomość o tym, że świat *nie jest naszym domem*, przyjmuje postać prawdy.

W elegii drugiej, która w *Wyimkach* ma podtytuł o *kochankach*, Sikorski zwraca uwagę na dysharmonię pomiędzy światem a człowiekiem i akcentuje jego znikomość w kontekście trwania rzeczy tego świata. Kiedy Rilke ujmuje kochanków jako istoty bogaczące się wzajemnie, bo są *obfitsi niby winobranie*, autor *Wyimków* wyraża jedynie tęsknotę za pragnieniem jednoczącym kochanków. Choć problem duchowego połączenia, czego symbolem jest serce, wydaje się i dla Rilkego, i dla Sikorskiego wspólny, bo *serce przewyższa ból. I śmierć. I nas samych*.

A jednak te dwa zapisy są różne. Rilke widzi przede wszystkim to, że *własne serce jeszcze wciąż nas przerasta*. W ten sposób transcendentność, a więc przekraczanie własnych granic (doskonalenie się ?) otwiera bohatera Rilkego na wieczność, podczas gdy Sikorski akcentuje problem i dynamikę serca, którego aktywność zdradza jego właściciela, pozostawiając go ułomnym, a nawet – w jakimś sensie – przegranym.

Zaskakujące jest odmienne podejście obu poetów do elegii trzeciej. Rilke przeciwstawia miłość kochanki matce, która tradycyjnie wyprowadza swoje dziecko z chaosu uczuć i znaczeń, a ponadto nadaje dziecięcym, archetypowym lękom ludzki charakter: *spokojem dobroć swego serca sącząc w jego noc, obszar jej ucłowieczłaś*. Jest zatem lampą, światłem dla zalęknionego, budzącego się do świadomości syna, gdyż daje mu poczucie bezpieczeństwa.

Źródło lęku tkwi w genach, które Rilke traktuje jako czas zbierania doświadczeń całych pokoleń, okres nauki płynący z walki o przetrwanie i realizację pragnień. Dla Rilkego nie istnieje pojęcie *tabula rasa* – przeciwnie, to właśnie świat wnętrza człowieka stanowi jego dziedzictwo, drabinę istnienia, i tylko miłość daje klucz do dawnych bytów, niczym do zamieszkałych niegdyś pokoi. Autor *Wyimków* także stawia pytanie o rolę matki w życiu dziecka. Lecz owoc jej łona traktuje – jakbyśmy to dziś powiedzieli – jako dysk zapisany życiorysem matki i ojca oraz wszystkich przodków determinujących drogę dziecka, jego wybory. To pierwociny tkwiące w naturze nadają sens i cel pragnieniom, i nadają sens miłości. Ale ani miłość

matki, ani uczucia kobiety nie są w stanie same z siebie ujawnić naszych wewnętrznych pokładów człowieczeństwa. Jest w nas bowiem coś więcej niż zdolność kochania. To ów *las przedczłowieczy*, w którym wciąż żyją wszyscy ojcowie i wszystkie matki. Miłość będąca synonimem kultury pozwala poruszać w nas *prastare soki*. I to one wpływają na charakter i trwanie tej miłości. A może na stan całej cywilizacji danych epok...

Czwartą elegię Sikorski opatruje podtytułem o *odrębności*. Dla Rilkego osobność jest ściśle związana z tożsamością: *Lecz nam, którym jedno wydaje się zawsze całością, odczuwalny jest zaraz opór drugiego*. Jest to proces dialektyczny. Bycie sobą pozostaje w sprzeczności z potrzebą identyfikowania się, utożsamiania z innymi, z otoczeniem. Co więcej, napięcie obecne jest także w syntezie, jaką jest zanurzanie, roztapianie się w świecie. Egzemplifikacją tej sytuacji jest spór między dwoma postawami intelektualnymi. Tą, która podkreśla metafizyczną jedność osoby i świata oraz tą, która – bliska indywidualizmowi – czyni ośrodkiem wartości afirmowane Ja. Rilke bliżej do poczucia jedności. Na przykładzie lwa Rilke zbliża nas do bytu tożsamego jako bytu zanurzonego w bezrefleksyjnej egzystencji, całkowicie jej poddanemu i pogodzonemu z nią. Zawsze tu i teraz, w pełnej harmonii z otoczeniem. Odrębność bowiem wydaje się Rilkemu grą, przebraniem, aktorstwem, czymś wewnątrznie pustym, bo oddzielonym i zagubionym. Dlatego poeta wyznaje: *wołam lalkę, jest pełna*. Rilke podkreśla pełnię jedności ze wszystkimi, widzi warunek jej spełnienia w czynnej miłości, która wiąże tak kochanków, jak ojca i syna: *Połączy się wówczas to, co my bezustannie rozdajemy, w czym sami tkwimy*. I pisze dalej: *Nic tu nie jest sobą*. Odwołuje się do dzieciństwa, wiecznej teraźniejszości obcej przemijaniu, śmierci. Harmonia pojawia się zawsze w kontekście kogoś drugiego, kto nas uzupełnia i wypełnia, kto – w ostateczności – pozwala nam się ujawnić bez reszty. Rozkosz kochanków jest tylko katalizatorem warunku samopoznania i spełnienia.

Tymczasem w *Wyimkach* – nazywając dylemat elegii czwartej – pokazuje Sikorski *odrębność* jako problem przewycięzania pozorów, jako

konieczność wyjścia poza wegetację żywiącą się tylko chlebem. Oto paradoks! To, co podtrzymuje życie okazuje się jednocześnie źródłem dojrzewania do śmierci. Ta z kolei jest tylko etapem czegoś innego, może nawet całkiem innym życiem, czymś jak dzień i noc w podróży po tej samej drodze.

Swoją drogę kończy Sikorski frazą, będącą zarazem kluczową cytata: *O, drzewo życia, kiedyż zimujące?* To na pozór retoryczne pytanie, odnoszące się do śmierci, wskazuje jej istotę – tożsamość z Naturą. Zdawałoby się chodzi jedynie o zimę życia, a jednak dramatyzm tego pytania i u Rilkego, i u autora *Wyimków* sugeruje coś więcej: drzewo życia ma okres snu (śmierci) i nosi stygmat wieczności, ale zima jest zimą i w tym zawarte jest ludzkie kulenie się w sobie, jest dreszcz i gorączka wyczekiwania, jest w końcu rozpaczliwa nadzieja na wiosnę, na przebudzenie i trwanie pomimo wszystko.

Elegia piąta – o *linoskoczkach* – jest jedną wielką metaforą ludzkiej kondycji, społecznych uwikłań, egzystencjalnych determinantów. Jest najbardziej dynamiczna, gdyż wychwytuje życie w jego ruchu, zmienności, na granicy żywiołów wszelkich energii; ale i ryzyka, tuż nad przepaścią śmierci. Rilke zafascynowany wolą życia ukazuje jednostkę w jej adoracji wobec własnych mocy i możliwości. Chwali fizyczność w całej jej prostocie, ale i kruchości. Stąd porównanie woli życia do samozapładniającej się róży, do leczniczego zioła i do samowzbuźnego *perpetuum mobile*, która manifestuje się w radości bycia równej czarom paryskiej modystki, bliskim twórczym gestom kochanków. Bo to ich *drabiny, wsparte o siebie (...)* w kręgu widzów, niezliczonych, niemych i umarłych, decydują o szczęściu. Niczym u Fichtego czy Gehlena, którzy upatrywali w nim rodzaj mądrości, dostępny jedynie temu, kto – doskonale znając siebie samego – potrafi zaspokoić swe podstawowe skłonności. Szczęście nie jest nigdy czymś danym, wypływa zawsze z aktywności ludzkiej i jest swego rodzaju błogostanem, najpełniejszym poczuciem istnienia w idealnej harmonii ze wszystkim i wszystkimi. I choć należy do najbardziej pierwotnych form doznań, to przecież stanowi niezwykle rozwiniętą część świadomości własnej egzystencji i działania, jest smakiem życia,

źródłem wszelkiej radości. Tyle Rilke.

U Sikorskiego fizyczność jawi się w różnorodności swych form. Lecz akcent pada na złudność estetycznych doznań, które towarzyszą eksponowaniu różnych form energii tkwiących w Byciu i bytach. *Modystka* stanowi dla niego metaforę życia, które choć kipi zmiennością i barwą, fałszuje cele i znaczenia, ukazuje nędzę egzystencji, zatracca poczucie transcendencji, tworzy pozór sensów. Postacie w cyrku wciąż zmieniają się, wciąż nowe są scenariusze, którym podlegają, lecz w istocie wciąż opowiada się ta sama historia. Jeśli pominąć bibeloty, bogactwo charakterystyki, pozostanie typologia, standard postaci oraz ich dramatów.

Elegia szósta Rilkego mówi o spełnieniu. W dwojakim sensie. Najpierw, w odniesieniu do drzewa figowego z Ewangelii. Drzewa, które choć kwitło nie miało owoców, za co zostało skarcone i przeklęte przez Mesjasza. W tym przypadku opozycja: kwitnienie - owoc, jest opozycją Rilkego wobec Mesjasza. Pozytywny akcent polemiczny poety pada na kwitnienie: *W niewielu tak silnie wzbija się żądza działania, / że stają się natychmiast gotowi i jarzą się pełnią serca, / kiedy kwitnienia, jak słodkie powietrze nocy, / młodość ich porusza.* Więcej, bo według Rilkego, nie samo bytowanie stanowi o istnieniu, lecz powołanie, do którego dojrzewa się już w łonie matki (!). Przykładem takiej sytuacji może być postać Samsona, bohatera biblijnego, obrazująca wolę dokonywania wyborów bez względu na cenę. Biorąc pod uwagę kontemplacyjną naturę Rilkego, elegię szóstą odczytujemy głównie poprzez tęsknotę za brakiem takiej zdolności.

Wygląda na to, że Rilke podkreślał samo zaangażowanie, bez oglądania się na owoc działania, a ponieważ on sam wolał stać na marginesie – jako outsider swojego czasu – podziwiał zdolność do działania i cenił podejmowanie ryzyka, do którego sam nie był zdolny.

W *Wyimkach* zarówno czyn, jak i jego spełnienie są równie hipotetyczne; od rzeczywistości oddziela niemal senna aura, w której pozornie egzystują. Lecz czym jest sen u Sikorskiego? Młodością.

Marzeniem. Czasem dojrzewania. Przeczuciem. Niepokojem zrodzonym z przeczucia.

To nie samo *spełnienie* skupia całą naszą uwagę, lecz droga realizacji, niebezpieczeństwo drogi. Stąd otwarte pytania w wierszu Sikorskiego, na które trzeba sobie samemu odpowiedzieć. Bez pewności, że po kwitnieniu doczekamy się owocu. Ale też z agnostyczną akceptacją kwitnienia bez czekania na owoce. O czym więc śnimy? O nietypowych bogach, którzy wolą *kwitnąć* lub *umierać młodo*; o herosach, *których nie trapi trwanie*. Zatem o wiecznych egzystencjach, które chciałyby uciec od swej nieskończoności i niczym ludzie być naprawdę *jedyn raz*; wciąż wobec dylematu: *Czy spieszyć się? Czy zwlekać?*

Elegia siódma Rilkego pozostaje w świadomym sporze z *wolą życia* Schopenhauera. Ogółowi ślepych i niepowstrzymanych żądz, stanowiących sedno indywidualności (przykładem prostytutka), przeciwstawia *elan vital* Bergsona: (...) *jakże często – pisze Rilke – od oddechu kochanka szybszy jest wasz oddech po radosnym biegu za niczym w dal. Tu być – to wspaniałe*. Lecz Rilke przeciwstawia wartości biologicznej i estetycznej wartość duchową, jaka rodzi się z sublimacji doświadczenia ekstazy, otwartej na Istnienie, na wieczność. Tym właśnie są *pyłony świątyni, Sfinks, katedra w Chartres*. I tę właśnie chwilę rozkoszy, jaką dać może prostytutka, porównuje z rozkoszą tworzenia i kontemplacji najwspanialszych dzieł architektonicznych, gdyż rozkosz tworzenia równa jest tamtej, zdolnej przekształcać dusze i przynależy do metafizyki w równym stopniu jak akt uobecniania świadomości Absolutu.

Sikorski znajduje i rozróżnia tutaj dwa światy. Do pierwszego – zewnętrznego – należą wszelkie egzystencje świadome wyjątkowości tego, co je *tutaj* spotyka. Także ta dziewczyna, która *owrodziła i pozbawiona / wszystkiego, błąka się niczym śmieć po najgorszych / zaułkach miasta(...)*. W drugim – wewnętrznym – *istnienie wciąż kieruje się w głąb (...)* bo *nawet szczęście przemienić // trzeba w sobie, by je zobaczyć*.

To świat wewnętrzny człowieka stanowi o jego wartości, bo tylko w tym świecie zachodzą istotne

przemiany zdolne *ludzkie śmieci* przekształcić w *wieżę i muzykę*, obiektywnie piękne i trwałe symbole wartości. Samospełniające się idee wbrew rzeczywistości. Ejdetyka kierująca się ku aksjologii jest tu chyba największą niespodzianką w odczytaniu Rilkego. I jeśli są jakieś wątpliwości dotyczące pozornej wtórności *Wyimków* – elegia siódma, traktująca o *świecie wewnątrz* – rozwiewa je, gdyż jest faktycznym otwarciem furtki do zrozumienia świata *Elegii duinejskich*.

Poznając elegię ósmą Rilkego wchodzimy w krąg metafizyki poznania, bliski zarówno Platonowi (praprzyczyna jako sfera uczestnictwa idei w świecie zmysłowym), jak i Kartezjuszowi lub Kantowi (czy istnieje i jak istnieje świat zewnętrzny), a także Fichtemu czy Heideggerowi w ich dylematach dotyczących człowieka beznadziejnie uwikłanego w świat własnej kultury i w sieć własnej etyki. Rilke przeciwstawia nam sposób istnienia zwierzęcia (swoją drogą ciekawe mówić w imieniu tak odmiennego bytu będąc człowiekiem...). Rilke twierdzi, że zwierzę widzi *świat*, (...) *Nigdy Nigdzie bez Nie*, a zatem widzi wszystko bez negacji i bez jakiegokolwiek sprzeczności. Zwierzę, stojąc jakby poza czasem i egzystencją, *pozostaje w tonie, które je zrodziło*. Trwa w trwaniu, jest w bezczasie, w całkowitej harmonii z losem, przeznaczeniem. Istnieje, a nie tylko bywa, a choć żyje poza świadomością, żyje pełnią. *Bliscy jej są zadziwieni kochankowie, ale jedno zakrywa drugiemu Widzenie*.

To, co daje zwierzęciu wyższość, owa wolność od śmierci, nam – traktującym zwierzęta jak egzystencje pozbawione kartezjańskiej świadomości – nie wydaje się wcale czymś nadzwyczajnym. Człowiek, realizując się, bezustannie żegna się – jak pisze Rilke – z sobą samym i z oswojonym przez siebie światem i podąża do coraz to nowszych wcieleń własnej świadomości na temat siebie samego i świata, co potęguje przymus bezustannych pożegnań. Nieustanny wysiłek świadomości, owo *porządkowanie i scalanie*, zbieranie doświadczeń i ponowne gubienie tropów i sensów, wszystko to powoduje, że przy zwierzęciu, które jest *całe i spełnione*, sami wydajemy się pogubieni i ślepi. I brnąc w pragnienia, coraz silniej czujemy oddech śmierci.

To właśnie podkreśla Sikorski. Jesteśmy *jak przechodnie*, nigdzie nie czując się pewnie i u siebie. Nasze odwrócenie jest w istocie postawą ślepego, który zamiast podążać ku widzeniu – gubi rzeczywistość, skupiony jedynie na sobie i na lęku przed śmiercią. To przywiązanie do myślenia o śmierci, jako swoistej cezury istnienia, zdaje się być istotną przeszkodą dla wyzwolenia się z pęt przemian, jakie ciążyą na człowieku w jego tęsknotach, cierpieniu i miłości. Zamiast do wolności, zmierzamy ku zapomnieniu, w niebyt, który jest cieniem Bytu, złudzeniem. Bez-Bytem...

W dziewiątej elegii, pomiędzy antynomiami, umieszcza Rilke próg istnienia człowieka. Po jednej stronie progę *szczęście*, owa *przedwczesna korzyść nieuniknionych strat*, a z drugiej – po stronie przemijania – *cierpienie*. *Ale nade wszystko przygnębienie i miłości długie doświadczenie - wszystko, co niewyraźalne*.

Rilke uważa, że przedmioty otaczającego nas świata należy nazywać tak, jakby nazywanie było samym stwarzaniem. Trudno oprzeć się wrażeniu, że słowo, które naznacza miejsce bytowania ziemskiego, jest słowem artysty. Poety. Skoro przeznaczeniem człowieka jest to *jedno zaistnienie (...)* *jedyne*, to wyjątkowość i niepowtarzalność tego aktu wymaga przyjęcia w całej pełni wszystkiego, co przynosi ze sobą strumień życia. Bo jemu trzeba dać się unieść, porwać, albo wręcz stać się nim samym. Wraz z takim poddaniem i oddaniem przychodzi zrozumienie: *Mów i wyznawaj. Częściej niż kiedykolwiek spadają i umykają rzeczy, naszym przeżyciom dostępne, bo to, co je strąca i zastępuje, jest płataniną ruchliwą obrazów. Ruchem pod skorupą, która łatwo pęka, skoro zawęźli. Niewidzialność, jako nieunikniona kolej rzeczy, nie oznacza wcale śmierci, bo ta – w zaufaniu – nie zabiera niczego, co było, a jedynie odmienia, sublimuje...*

I uwiecznia. W sztukę? Jeśli autor *Wyimków* umieszcza podmiot liryczny gdzieś pomiędzy rzeczami i słowami, to wskazuje na taką sytuację, gdzie rzecz nietrwała – ciało świata – zaczyna ożywać w słowie na dowód bycia tutaj, na ziemi; i trwa na dowód trwania tego, co miało przemijać, co świadczy o nas i za nas jako rzeczach

przemijających. *Mów rzeczy (...) byśmy bez reszty przemienili w swoim niewidzialnym sercu w nas – o, nieskończenie – w nas samych*. Magia słowa jest dla Sikorskiego, tak jak i dla Rilkego, nie tylko oznaczaniem. Jest odzyskiwaniem wszystkiego, co kiedyś odnalazło nas w życiu i co sami zabraliśmy sobie z niego.

Elegia dziesiąta to modlitwa o zdolność dziękczynienia. Jest prośbą i pragnieniem pojednania się z losem i bezlitosną wiedzą – wyraża potrzebę pokory i pogodzenia się z cierpieniem. To chłodne spojrzenie na rzeczywistość, którą symbolizuje miasto: *O, jak doszczętnie rozdeptałby anioł ich Rynek-Pocieszenie, na którym stoi kościół gotowo kupiony, ich własny: czysty, zamknięty i rozczarowujący jak urząd pocztowy w niedzielę. A na dworze wciąż wirują barwne wstęgi jarmarku*. Rilke wyławia z tego zgiełku życia inny świat, rozległy świat emocji, uczuć, które kształtują krajobraz równie mocno jak ludzka działalność rolników i ogrodników, architektów i fabrykantów, albo żywioły Natury: trzęsienia ziemi, powódzie, wulkany... Dla Rilkego jest to okrucieństwo najprostszymi radości; w oglądaniu rzeczy tego świata wyzwala poczucie szczęścia tożsame z rozkoszą, a może nawet zbawieniem.

Nieprzypadkowo Sikorski nadaje dziesiątej elegii własny podtytuł – *o tym, co zostaje*. A zostaje niewiele: *pieśń poety, treny jak ciosy prabólu lub gniew skamieniały*. I skromny obraz odradzającej się bezustannie Natury symbolizowanej *ciemnym barwinkiem*, który się *po nas płóży*. W czasie i w przestrzeni; za nami i po prostu gdzieś tam; oraz tu, na naszym grobie.

Używając słów Rilkego z *Dziennika florenckiego*, można powiedzieć, że Cezary Sikorski kroczy śladami poety po obszarze Nieznanego. Potrafi zdobyć nasze zaufanie do swoich wędrówek po *Elegiach duinejskich*. Jest przewodnikiem zasługującym na wiarę. Nie narzuca niczego i nie zmusza do interpretacji. Raczej dzieli się tylko swoim autentycznym przeżyciem, refleksją, która wskazuje na drzwi kolejnych elegii i czyni z nich nasz dom, nasze życie tu, na Ziemi.

CEZARY SIKORSKI

○ POEZJI, OBRAZIE I EKFRAZIE

W roku 1914 przyjaciółka Rilkego, Hertha Koenig, kupiła obraz Pabla Picassa – *La Famille des Saltimbanques*. Rilke poznał ten obraz już w roku 1907, ale dopiero w roku 1915, obcując z nim przez lato, wprowadził grupę cyrkowych postaci do swojego uniwersum. Siedem lat później powstała *Elegia duinejska piąta*, zwana także *Elegią o linokoczkach*. W całym cyklu z *Duino* – utwór centralny.¹ Lecz wychodzący daleko poza ramy cyklu. Wyznaczający odrębność całej formacji intelektualnej – pole nowoczesności. Chodząc po nim, dobrze pamiętać o Picasso i paradoksalności wspomnianej kompozycji. Oto grupa predysponowana do ruchu. Jej symbolika związana jest z dynamiką i zmianą. Tymczasem u Picassa – wbrew oczekiwaniom – zastyga w nieruchomych pozach na tle martwego pejzażu. Spójrzmy na nich i na otoczenie sprzeczne z nawykową scenografią ich kuglarskich wysiłków; zapamiętajmy tę transową nieruchomość.

I

Jak zauważył Cezary Wodziński² poezja (*die*

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.

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



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

romantyczny podmiot liryczny – antycypacje oraz ikony rewolucji mieszczańskiej.

W myślowej potoczności pełno jest śladów podmiotu lirycznego wyposażonego w kartezjańską jaźń. Namacalnie 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 nawet nie być w ogóle. Podmiot eksploatuje przedmiot, jego egzystencja przypomina podróżę 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 nie-podmiotowe 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.

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

III

Z zagubienia pomagają wyjść ścieżki tradycji. Jedną z nich przemierzał Rainer Maria Rilke. To jego wskazał Heidegger, gdy twierdził, że poezja to *die Dichtung* tworzona przez *der Dichter*; że jest to nazywanie, które w najgłębszych pokładach swoich pragnień reprodukuje przymiotnik *dicht*. Ten zaś nadal oznacza namacalną i równoczesną – gęstość oraz szczelność, która w swej formie czasownikowej zagęszcza i uszczelnia (*dichten*).

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 ożywają. 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.

IV

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 urealnienia 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.

V

Wydają się możliwe ekfrazy niestandardowe. Na przykład te, które rozgrywają się pomiędzy dziełem sztuki i dziełem sztuki (*Portret Papieża Innocentego X* Velazqueza i *Francisa Bacona* lub *Panny dworskie* Velazqueza 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 ma 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?

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 ekfraz przestaje być kopią, dokładnym opisem.

VI

By zrobić krok do przodu, przywołać należy wymianę myśli, która miała miejsce w latach 60. XX stulecia między René Magritte’em i Michelem Foucaultem. Dotyczyła cyklu szkiców i obrazów Magritte’a *Ceci n’est pas une pipe*. W dyskusji autor *Zdradliwości obrazów* wyraźnie rezonuje lekturą *Słów i rzeczy* Foucaulta i by 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). Na kolejnej stronie znajdujemy oba te obrazy naprzeciwko 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*

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

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



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 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 zadomowienia.

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 zrjonalizowane 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 spłot 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 pozostałoby w jałowym dialogu z samym sobą.

W poetyckiej wyobraźni obie artykulacje – obrazowa i słowna – wciąż powielają paralelną własną filo- i ontogenezę. 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. Wykraczają 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 drążenie 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, które ujawniają zarówno niuanse ewolucji, jak i przebyte choroby.

Dla frazy poetyckiej taka analityczność to śmiertelne niebezpieczeństwo. Fraza poetycka złożona ze słów musi świat dzielić, bo samo słowo ma ten podział w swej naturze. Mówiąc, zawsze upraszczamy, stawiamy 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* zadzierzgamy 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, a później hen, i jeszcze dalej; co otwiera nas na nieznaną 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 obrazu 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 przeczuc. 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 zmagą 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 przezwycięzenie 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 trzeciej* moment przekraczania własnej niedojrzałości, chwila otwarcia na grozę samoistności i oderwania. Serce chłopca, który śni o tym, ma kolor *światlistozielony* (*lichtgrün*). To kolor serca *tuż przed poznaniem własnej krwi, przed odkryciem pożądanego*.⁶ – *Oto wiecznie zielone drzewo życia z Elegii czwartej*, w którym *jest współobecny rozkwit i rozpad*. – Albo figowiec z *Elegii szóstej*, 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 dziewiątej* – *nieco ciemniejszy niż wszelka zieleń* – któremu zazdrościmy sposobu, w jaki *przebywa porę istnie-*

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.

nia. – 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 – 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 pierwszej*. Anioł, który spogląda z góry na wszystkie zielone owoce i dostrzega, żeśmy *łupiną 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 duinejskie*, powraca do tej pierwszej *próby* i pisze, że *wówczas przeszedł*

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

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 ukrycia.⁹

XI

Rodzina linoskoczków 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 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

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

patrzy na inną. Gdzieś u szczytu namiotu cyrkowego ich oczy i dłonie muszą przecież nieustannie śledzić się, dotykać i mocno zwierać, 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 krzątany, ukazanych w nierealnej przestrzeni poza czasem, nas – aktorów, którzy zagrać mogą Wszystko, lecz którzy najlepiej grają Nic. To jest istotą spirali trwania, którą nakręcił w *Rodzinie linoskoczków* 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.

Linoskoczkowie 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 nieru-

chomych postaci. Już nie tylko linoskoczkowie, nie tylko róża widzów, oto wszyscy stajemy na i wokół areny. W inwokacji znajdują się wszyscy, których *niegdyś 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 w matematyce, tak i w całym świecie, droga na skróty często 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. Pomiedzy linoskoczkami pojawia się *Madame Lamort*, 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 *Elegii piątej* językowe zagęszczenie i uszczelnianie jest w istocie powtórny malowaniem obrazu Picassa. Jego historia przeniesiona jest na plac w Paryżu, ma ogromną widownię, nieskończoną liczbę aktorów i trwa w nieskończoność.

XIII

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 *Elegii pierwszej* dławi przypuszczenie, *jakobyśmy byli bezpiecznie zdomowieni w świecie, który chcemy zrozumieć*. Koniec to wielokrotnione, wysublimowane lęki przed śmiercią, które w *Elegii ósmej* 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 zdomowienia 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 *Elegii szóstej* – wypo wiedzieć możemy to, co *jest nie do opisania*.



I – O PRZERAŻENIU
31 x 56 CM
AKRYL , OLEJ , PŁÓTNO



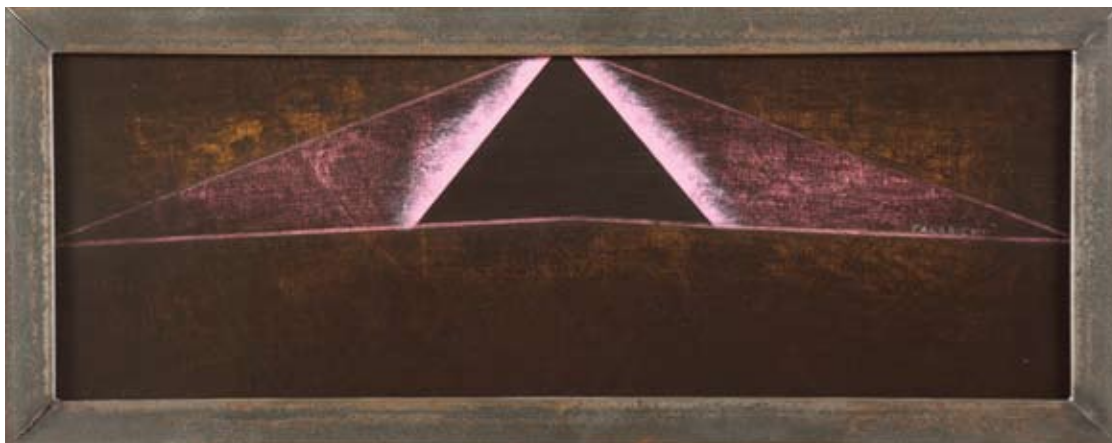
II – O KOCHANKACH
56 x 31 cm
AKRYL , OLEJ , PŁÓTNO



III – O MIŁOŚCI

56 x 56 CM

AKRYL , OLEJ , PEŁTNO



IV – O ODRĘBNOŚCI

31 x 76 cm

AKRYL , OLEJ , PŁÓTNO



V – O LINOSKOCZKACH

47 x 68 CM

AKRYL , OLEJ , PŁÓTNO



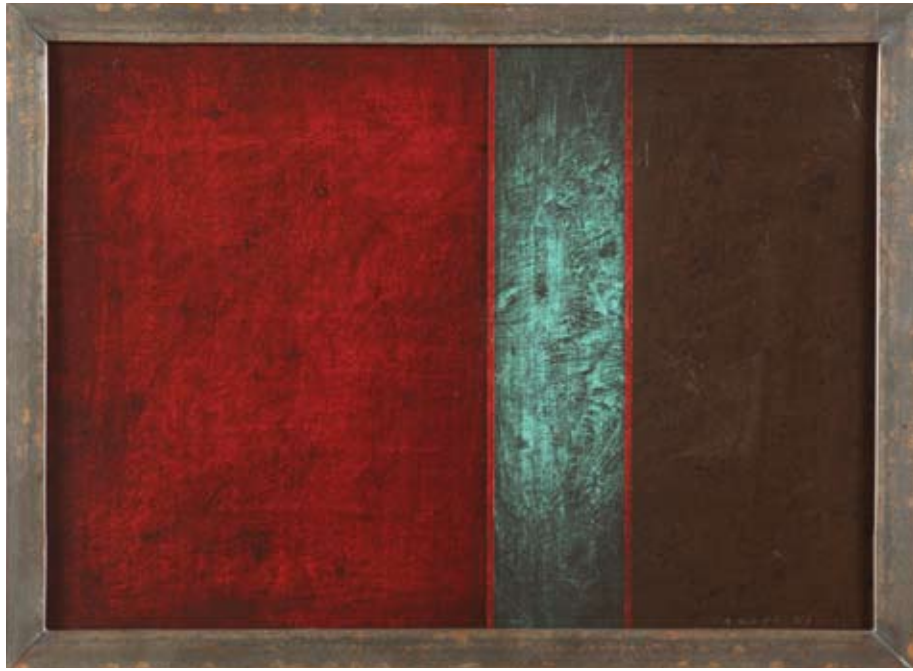
VI – O SPEŁNIENIU

56 x 56 CM

AKRYL , OLEJ , PŁÓTNO



VII – O ŚWIECIE WEWNĄTRZ
67 x 52 CM
AKRYL , OLEJ , PŁÓTNO



VIII – O ODWRÓCENIU

56 x 76 CM

AKRYL , OLEJ , PŁÓTNO



IX – O SŁOWACH I RZECZACH

56 x 31 CM

AKRYL , OLEJ , PŁÓTNO



X – O TYM, CO ZOSTAJE
105 x 35 CM
AKRYL , OLEJ , PŁÓTNO



fot. Jakub Żabiński-Sikorski

CEZARY SIKORSKI (1957) UKOŃCZYŁ STUDIA FILOZOFICZNE NA UNIWERSYTECIE WROCŁAWSKIM W ROKU 1980. W ROKU 1987 UZYSKAŁ DOKTORAT Z NAUK HUMANISTYCZNYCH NA UNIWERSYTECIE IM. ADAMA MICKIEWICZA. WYDAŁ DWIE KSIĄŻKI POETYCKIE *DROGA Z DAULIS DO DELF* (2009) I *MONADOLOGIA STOSOWANA* (2011). W PRZYGOTOWANIU ZBIÓR WIERSZY POD TYTUŁEM *PIĘCDZIESIĄT CZTERY SONETY*. ZAŁOŻYCIEL ZAULEKA WYDAWNICZEGO POMYŁKA. CZŁONEK ZAŁOŻYCIEL STOWARZYSZENIA PROMOCJI SZTUKI ŁYŻKA MLEKA. MIESZKA W SZCZECINIE.



fot. Krzysztof Paszkowski

PRZEMYSŁAW CEREBIEŻ-TARABICKI URODZIŁ SIĘ W 1954 ROKU W SZCZECINIE. W ROKU 1979 UKOŃCZYŁ WYDZIAŁ ARCHITEKTURY POLITECHNIKI SZCZECIŃSKIEJ I GDAŃSKIEJ. W LATACH 1979–83 STUDIOWAŁ W PAŃSTWOWEJ WYŻSZEJ SZKOLE SZTUK PLASTYCZNYCH W GDAŃSKU. DYPLOM Z MALARSTWA OTRZYMAŁ W PRACOWNI PROF. K. OSTROWSKIEGO. OD ROKU 1986 MIAŁ OSIEMNAŚCIE WYSTAW INDYWIDUALNYCH, M.IN. W GALERII PETER FEY W BERLINIE, W GALERII A-7 W MALMÖ, CZY W GALERII 2112 KOPENHADZE. DWADZIEŚCIA RAZY UCZESTNICZYŁ W WYSTAWACH ZBIOROWYCH, M.IN. W INSTYTUCIE POLSKIM W SZTOKHOLMIE, W GALERII Z W YSTAD CZY W AAGAARD GALERIE W BERLINIE. Z CEZARYM SIKORSKIM SPOTKALI SIĘ JUŻ W ROKU 2009, PRACUJĄC NAD OPRAWĄ GRAFICZNĄ KSIĄŻKI C. SIKORSKIEGO – *DROGA Z DAULIS DO DELF*. PRZEMYSŁAW CEREBIEŻ-TARABICKI JEST WŁAŚCIELEMI I ANIMATOREM SZCZECIŃSKIEJ GALERII TRYSTERO, KTÓRA OD POCZĄTKU ROKU 2011 KREUJE PROJEKT *SZTUKA – OBRAZ – SŁOWO. WYIMKI/SZKICE* TO JEDEN Z ETAPÓW REALIZACJI PROJEKTU.

INFORMACJE O POZOSTAŁYCH AUTORACH ZNALEŹĆ MOŻNA NA STRONIE INTERNETOWEJ ZAULEKA WYDAWNICZEGO POMYŁKA (WWW.ZAULEKPOMYLKA.PL) W ZAKŁADKACH AUTORZY I ARTYŚCI.



Wydawca: Zaulek Wydawniczy Pomyłka, Szczecin
zaulekpomyłka@gmail.com
redakcja@zaulekpomyłka.com
www.zaulekpomyłka.pl

Współpraca redakcyjna – Bogdan Zdanowicz
Korekta – Jacek Krajł
Wszystkie fotografie obrazów Przemysława
Cerebież-Tarabickiego – Arek Piętał
Projekt graficzny i skład – Agata Kosmacz
Ilustracja filmowa – Mateusz Osajda

Copyright © by Przemysław Cerebież-Tarabicki
Copyright © by Agata Kosmacz
Copyright © by Magda Lewoc
Copyright © by Cezary Sikorski
Copyright © by Aleksandra Słowik
Copyright © by Jacek Sojan
Copyright © by Zaulek Wydawniczy Pomyłka,
Szczecin 2011

Druk – Kadruk Szczecin
Wydanie I
Nakład 1000 egz.
Szczecin 2011

ISBN 978-83-930063-8-0



Szczecin

PUBLIKACJA DOFINANSOWANA PRZEZ FIRMY



Z SIEDZIBĄ W SZCZECINIE



POMERANIAN TIMBER S.A.

Z SIEDZIBĄ W SZCZECINIE