

## Duch Büchnera. Dywagacje wokół kryptocytatu z Rilkego

Czytam w książce Piotra Mitznera *Zagrać wszystko* subtelny analizę spektaklu *Kwartet* Ronalda Harwooda:

„Tylko aktor wie, że spektakl zdąży ku nicości. Zna też ponury banał, że życie (przynajmniej w tej kwestii), a może nawet istnienie, jak twierdził Rilke, jest jak teatr. Można udawać, że przy pomocy środków technicznych, na przykład nagrań, może uda się spektakl uchronić od całkowitej śmierci. Co oczywiście jest złudzeniem”<sup>1</sup>.

Połączenie słów „ponury banał” z nazwiskiem Rilkego zaciekawia i niepokoi. Warto więc przyjrzeć się kontekstowi, w jakim zostało umieszczone. I zapytać, skąd się to połączenie wzięło.

Zajrzyjmy do pierwodruku eseju w czasopiśmie. Interesujący mnie fragment brzmiał tam:

„Ale aktor wie, że spektakl zdąży ku nicości. Zna też ponury banał, że życie, przynajmniej w tej kwestii, jest jak teatr. Tyle że przy pomocy środków technicznych można udawać, że się dzieło sceniczne chroni od zapomnienia. To tylko złudzenie”<sup>2</sup>.

Rilkego zatem z początku nie było. Była natomiast przewrotna zgoda na banał. „Najpierw kilka banalnych uwag” – tak zaczyna się tekst Mitznera w „Dialogu”. Autor powiada, że nie sposób zrozumieć starości, póki się człowiek nie zestarzeje. Dla wizualizacji tego zagadnienia proponuje wcale niebanalne porównanie życia do klepsydry, w której ubywa marzeń, a przybywa wspomnień. Proces ten można mierzyć czasem, „jaki tracimy na poszukiwanie kluczy, portfela, ilości przypalonych garnków”. Książką, powiada Mitzner, która otwiera na takie widzenie, jest *Baśń zimowa* Przybylskiego. I cytuję, z rozdziału o swoim ulubionym poecie, fragment wiersza *Izba straceń*: „Od iluż to lat/ siedzę w izbie straceń/ (...)/ Tymczasem plotę koszyki/ robię zakładki do książek”. Wiersz ten jest środkowym ogniwem (z siedmiu) w cyklu *Stary poeta* w tomie Iwazkiewicza *Mapa pogody* (1977). W samym środku cyklu o starości tkwi ta przeraźliwa izba, z której można wyjść tylko na śmierć. Dwadzieścia lat wcześniej Iwazkiewicz wydrukował w „*Twórczości*” podobny w swej bezwyjściowości wiersz Aleksandra Wata. W tomie *Wiersze* (Kraków 1957) będzie on otwierał pierwszy cykl nowych wierszy (*W okolicach cierpienia*). Otwarcie, które jest zamknięciem: „Gdzieś tam pewno leżą lata/ z ognistego krzaka życia./ Tutaj chodzi tam i nazad/ strażnik – upiór z ślepcą twarzą”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> P. Mitzner, *Zagrać wszystko. Po co nam teatr*, Warszawa 2003, s. 127–128.

<sup>2</sup> Idem, *Rozmowy z Hydrą. I żyli długo*, „Dialog” 2000, nr 7.

<sup>3</sup> A. Wat, *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska i J. Zieliński, Kraków 1992, s. 175.

Ryszard Przybylski przejmujący esej *Suchy badył* (z *Baśni zimowej*) otwiera opisem od-wiedziny Oli Watowej w paryskim hotelu u bliskiego śmierci Iwaszkiewicza. Spotkanie to, zakończone wybuchem płaczu starego pisarza, staje się dla Przybylskiego punktem wyjścia do lekcji o starości, którą odnajduje w *Ogrodach* (1974), wspomnianej *Mapie pogody i Muzyce wieczorem* (1980). W podrozdziale *Spadanie w nicłość* eseista stwierdza:

„Samo istnienie bytów było bowiem dla Jarosława Iwaszkiewicza niezrozumiałe. Co wcale nie znaczy, że miał je za beztreściwe. Niekiedy już od wczesnej młodości, niekiedy w czasie pełni życia, akmé, niekiedy zaś dopiero w starości człowiek zaczyna rozumieć, że z jego perspektywy, co prawda nieco dziwacznej i pretensjonalnej, byt jest izbą straceń”<sup>4</sup>.

I cytuje fragmenty wiersza *Izba straceń*.

Dla Mitznera ten sam wiersz jest punktem wyjścia do uwag o sztuce Harwooda:

„Przypomniał mi się ten wiersz, gdy w Teatrze Współczesnym oglądałem *Kwartet* Ronalda Harwooda. Czwórka aktorów gra czwórkę śpiewaków operowych – pensjonariuszy domu starców. Ich zajęcia (amatorska filozofia sztuki, seksualne gawędziarstwo, pasja społeczna, dbałość o zachowanie formy) to natręctwa, to obsesje. Są równie beznadziejne i terapeutyczne, jak wyplatanie koszyków”<sup>5</sup>.

Skojarzenie *Kwartetu* Harwooda z Rilke nie jest wcale tak dowolne i absurdalne, jak by się mogło wydawać. Omawiając nakręcony wedle scenariusza tegoż autora, powstały w oparciu o tę właśnie sztukę, film w reżyserii Dustina Hoffmana *Quartet* (2013), Jonathan Robbins napisał w recenzji:

„Trudno przejść obojętnie obok tego późnego romansu w wykonaniu tych poobijanych, wrażliwych ludzi, których bliskość śmierci czyni tym bardziej żywymi. W pewnej chwili jedna z postaci *Kwartetu* intonuje, pożyczając słowa od poety Rainera Marii Rilkego: »Dzieła sztuki biorą się z niezmierniej samotności i krytyka nie jest ich w stanie dotknąć«”<sup>6</sup>.

Cytat pochodzi z angielskiego przekładu *Listów do młodego poety*, wydanego w roku 1943 przez University College w Londynie. A konkretnie z trzeciego listu, napisanego w Viareggio, koło Pizy 23 kwietnia 1903 roku, listu, który jest peanem na temat *Nielsa Lyhne*, *Marii Grubbe* i w ogóle pisarstwa Jensa Petera Jacobsena. W następnym zdaniu Rilke mówi, że tylko miłość jest w stanie zrozumieć dzieło sztuki i oddać mu sprawiedliwość.

Jacobsen. W początku lat 20. w serii „Książki Ignisa” ukazały się obok siebie: jako numer 9 *Mogens Jacobsena*, jako numer 10 *Ucieczka do Bagdadu Iwaszkiewicza*. W *Listach do Felicji* pisarz będzie wspominał: „Pamiętasz, z jakim uczuciem czytaliśmy w naszej młodości *Nielsa Lyhne Jacobsena*, *Biały dworek* i *Przy kolei Banga* (...)?”<sup>7</sup>. Kilkrotnie powróci też do pisarstwa Jacobsena w *Szkicach o literaturze skandynawskiej* (1977).

Przekład angielski Rilkego, co zdarza się rzadko, dedykowany był studentowi tejże uczelni, Martinowi Petrie, który zginął na wojnie w roku 1941, mając lat dwadzieścia pięć.

<sup>4</sup> R. Przybylski, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998, s. 83.

<sup>5</sup> P. Mitzner, *Rozmowy z Hydrą. I żyli długo...*, op. cit.

<sup>6</sup> J. Robbins, *Review: Quartet*, „Film Comment” 2013, January–February.

<sup>7</sup> J. Iwaszkiewicz, *Listy do Felicji*, Warszawa 1979, s. 79.

Współgra to z sytuacją adresata listów, Franza Xavera Kappusa, który wspomina we wstępie, jak będąc w roku 1902 studentem akademii wojskowej w Wiener Neustadt (tej samej, w której wykładał nieco później Henryk Bobkowski; z tego powodu Andrzej Bobkowski, rocznik 1913, będzie miał w dowodzie miejsce urodzenia „Wiener Neustadt”), czytał wiersze Rilkego, a kapelan, ks. Horaček, obejrawszy tomik, podzielił się z nim wspomnieniem o René Rilke: bladym chłopcu, który chodził do niższej szkoły wojskowej w Sankt-Pölten, a po jej ukończeniu poszedł do szkoły wojskowej wyższego stopnia w Märisch-Weisskirchen, gdzie jednak długo nie wytrzymał.

Dedykacja współgra też poniekąd z losem Harwooda, który urodził się w roku 1934 w Kapsztadzie jako Ronald Horwitz, syn emigrantów ze wschodnioeuropejskiego sztetlu, którzy przezornie popłynąwszy zawczasu do Południowej Afryki, uchronili rodzinę przed wojną i Zagładą.

Tłumacz *Letters to a Young Poet*, Karl Werner Maurer, przekładał także Hölderlina i Mörikego, a jako germanista i komparatysta zajmował się literaturą dawniejszą. Dwa lata po wojnie opublikuje przekład poematu Jana ze Žatce, pisarza czesko-niemieckiego z przełomu XIV/XV wieku, *Der Ackermann aus Böhmen*, znanego też pod tytułem *Der Ackermann and der Tod*. Jest to poruszający dialog między autorem, który stracił żonę, a Śmiercią. Autor przedstawia się jako poeta, powiada o sobie, że jego pługiem jest „ptasi strój”, czyli pióro („Ich bins genant ein ackerman, von vogelwat ist mein pflug, und wone in Behemer lande”). Curtius interpretuje to miejsce w kontekście antycznej i średniowiecznej tradycji porównywania czynności pisania do orania ziemi pługiem<sup>8</sup>. Maurer przyjął właśnie drugą wersję tytułu: *The Death and the Ploughman*, a jego tekst, choć istnieją nowsze przekłady angielskie dialogu Jana ze Žatce, stanie się w roku 2006 podstawą inscenizacji Petera Case’a w La MaMa.

Wróćmy wszakże do wyjściowej formuły Mitznera, że „istnienie, jak twierdził Rilke, jest jak teatr”. Supozycję, iż mogłoby tu chodzić o przeinaczenie słynnej formuły z *Elegii duinejskich*, „Gesang ist Dasein” („śpiew jest bytem” / „pieśń jest istnieniem”, różnie się to tłumaczy) odrzucam jako zbyt banalną.

Jest wszakże w korespondencji Rilkego miejsce, które zbliża się do przywołanej przez Mitznera formuły. Mam na myśli list do Marie von Thun und Taxis-Hohenlohe z 9 lipca 1915 roku, napisany po obejrzeniu w Residenztheater Monachium wznowienia późnego (1913) prawykonania *Woyzecka*:

„Niesamowita rzecz, napisana przed ponad osiemdziesięciami laty (G. Büchner to młodo zmarły brat bardziej znanego Ludwiga B.), właściwie tylko los zwykłego żołnierza (około roku 1848), który zabija swą niewierną kochankę, ale przedstawiony potężnie, jakby za najmniejszym istnieniem, dla którego zwykły mundur szeregowca zdaje się być zbyt szeroki i zbyt wyrazisty, jakby za rekrutem *Woyzeckiem* stała cała wielkość bytu, jakby nie mógł on nic poradzić na to, że to tu, to ówdzie, z przodu, z tyłu, z obu stron jego tępej duszy wysnuwają się widnokreśli w to, co potężne, co niesamowite, co nieskończone, niezrównany spektakl, jak ten sponiewierany człowiek stoi w swej stalowej

<sup>8</sup> Zob. E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton 1983, s. 314.

kurcie w przestrzeni kosmicznej, *malgré lui*, w nieskończonym ciągu gwiazd. To jest teatr, to mógłby być teatr”<sup>9</sup>.

Dietmar Goldschnigg interpretuje „entuzjastyczny sąd” Rilkego o sztuce Büchnera jako typową dla dekady ekspresjonistycznej ekstrapolację dramatu egzystencji w wymiary kosmiczne<sup>10</sup>. Nora Eckert podkreśla, że Rilke mówił o aktualności Büchnera, ale „[n]ie podawał, na czym dokładnie ta aktualność miałyby polegać”<sup>11</sup>. Można jednak w tej potężnej wizji ujrzeć teatr, spektakl, wypływający z najskromniejszego istnienia.

Przejdźmy teraz do pewnego dziwnego zapisu w dzienniku Iwaszkiewicza, do opisu pobytu w Zurychu w ważnym dla najnowszej historii Polski czasie: 1 października 1956 roku. Iwaszkiewicz zaczyna od podsumowania: „Dziwny ten pobyt w Zurychu. Zamiast być czymś nowym, nawiązaniem do jakichś nowych i ciekawych spraw (oczywiście i to było także), dzięki spotkaniu starych przyjaciół, Nabokova i Fenneberga, stał się jakąś rekapitulacją”. Pomiędzy Nicolasa Nabokova, interesuje mnie ten drugi przyjaciel i jego siostra:

„Kopenhaga – ta cała epoka – i później ten proch, który z tego pozostał. Mówiliśmy cały czas po duńsku, okazało się, że nie zapomniałem zupełnie. John ożeniony po raz drugi. Nora dwa razy wyszła za mąż niefortunnie (czyż się aż tak kochała we mnie?) – Paul jest burmistrzem Lyngby! Owdowiał, ale taki sam niepoważny. Znowu mi się chce napisać to ibsenowskie opowiadanie *Na balkonie*. Żeby Fennebergów »ocalić od zapomnienia”<sup>12</sup>.

Znajomość, przyjaźń Iwaszkiewicza z Paulem Fennebergiem zaczęła się bodaj w roku 1928, kiedy ten młody podówczas duński poeta przyjechał do Polski jako lektor języka duńskiego na Uniwersytecie Jagiellońskim<sup>13</sup>; jej apogeum przypada na pierwszą połowę lat 30., kiedy Iwaszkiewicz pełnił funkcję sekretarza poselstwa RP w Kopenhadze. „Ulubionym duńskim miastem Iwaszkiewicza stało się Hellebæk, łączące miejską zabudowę, a w niej pałac z XVIII wieku, plażę i las. Wyruszał tam na weekendy i letnie popołudnia w towarzystwie Paula Fenneberga i jego rodziny”. Meloman Fenneberg bywał też na urządzanych przez Iwaszkiewicza przyjęciach z okazji przyjazdu do stolicy Danii polskich muzyków, między innymi Wandy Landowskiej, Grzegorza Fitelberga, Karola Szymanowskiego. Pod koniec roku 1934 Iwaszkiewicz z Fennebergiem wybrali się samochodem z Kopenhagi do Polski, na Stawisko<sup>14</sup>. Fenneberg, który jest też autorem kilku poradników językowych, uczył Iwaszkiewicza duńskiego.

<sup>9</sup> R.M. Rilke, *Gesammelte Briefe. Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921*, Leipzig 1938, s. 54. Na temat zaangażowania się Rilkego w wydanie dzieł Büchnera z komentarzami Wilhelma Hausensteina zob. D. Goldschnigg (Hg.), *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analyse, Kommentar. Band 1: 1875–1945*, Berlin 2001, s. 33 i 214–215.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 44.

<sup>11</sup> N. Eckert, *Büchners Ankunft im Theater. Eine Rekonstruktion* [w:] B. Dedner, M. Gröbel, E.-M. Vering (Hrsg.), *Georg Büchner Jahrbuch 2009–2012*, Marburg 2012, s. 214.

<sup>12</sup> J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1956–1963*, oprac. A. i R. Papiescy, R. Romaniuk, Warszawa 2010, s. 108.

<sup>13</sup> Zob. E.S. Kruszewski, *Towarzystwo Duńsko-Polskie w Danii ogniem krzewienia wiedzy o Polsce (1928–1940)*, „*Slavica Lundensia*” 2007 (t. 23), s. 115. Autor podaje, że 30 IX 1929 roku Fenneberg wygłosił na zebraniu Towarzystwa odczyt *Chłopskie wesele w Polsce* – w oparciu o *Chłopów* Reymonta.

<sup>14</sup> Cytat i informacje za książką R. Romaniuka, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 2002, t. 1, *passim*.

Konserwatysta Paul Fenneberg był burmistrzem położonej na obrzeżach wielkiej Kopenhagi gminy Lyngby-Taarbæk przez ponad dwadzieścia lat (1952–1972). W czasie jego urzędowania zakupiono Sophienholm – osiemnastowieczny pałacyk, w którym w początkach XIX wieku kwitło życie kulturalne dzięki pisarce podróżniczce i przyjaciółce pani de Staël, Frederike Brun. Często gośćmi byli tu poeci duńscy Oehlenschläger i młody Heiberg. Córka pani domu, Ida, zabawiała gości *attitudes* albo „żywymi rzeźbami”, których nauczyła się w Neapolu od lady Hamilton – było to skrzyżowanie póź z tańcem i sztuką aktorską. Do jej admiratorów należeli Schlegel, który tę „ulubioną córę Gracyj”<sup>15</sup> zestawiał z Pigmalionem à rebours, oraz Lamartine, który zadedykował jej odę *La voix humaine*, deklarując, że oddaje swą duszę w niewolę jej niezwykłego głosu. A pan domu oddawał się w tym czasie grze w karty i utyskiwaniu na ekstrawagancję żony i córki.

Ida Brun wyszła z czasem za austriackiego dyplomatę, hrabiego de Bombelles. W roku 1932, kiedy lwaskiewicz przyjechał na placówkę, ukazała się jej nowa biografia pióra Louisa Bobégo<sup>16</sup>.

Tytuł planowanego „ibsenowskiego” opowiadania lwaskiewiczza – *Na balkonie* – przychodzi na myśl liryk z tomu *Lato 1932*:

„Po majowym deszczu siedzę na balkonie,  
Jest bardzo cicho i bardzo pochmurno,  
W powietrzu gaśnie Griegowskie n o t t u r n o,  
Wiszą mokre liście jak zmęczone dłonie.  
Ciepło, ciemno, cicho”<sup>17</sup>.

W zachowanym na Stawisku maszynopisie *Moje koncerty* lwaskiewicz zanotował: „W tym czasie nie tylko grywałem mnóstwo Griega, ale nawet wiersze pisywałem »pod Griega«”<sup>18</sup>.

W felietonie wspomnieniowym *Młynarsio i Ficio* lwaskiewicz pisał:

„Było to w roku 1902 czy 1903. Siedziałem obok matki na balkonie, w swoim odświętym ubranku, białym w czerwone paski. Na estradę, do strojącej swoje instrumenty orkiestry wyszedł grubawy, jasno uśmiechnięty pan, z dużymi jasnymi włosami. Nie wyglądał wcale na artystę ani nawet na muzyka, chociaż biały krawat do fraka zawiązał w fantazyjną kokardę à la Lavallière. Podniósł ręce do góry. Mama powiedziała: to jest Młynarski. Ręce tego pana opadły i płynęły z orkiestry dźwięki, które potem na długo zlały się w jedno z tym grubawym i jowialnym jegomościem. (Grieg: *Poranek z I suitu Peer Gynt*)”<sup>19</sup>.

To o Emilu Młynarskim. Kokarda à la Lavallière, dziś już niemożliwa, na przełomie XIX i XX wieku cieszyła się popularnością wśród pań i panów. Upamiętniała młodą kochankę Ludwika XIV, „kochankę doskonałą” (Sainte-Beuve), dla której Molier pisywał sztuki,

<sup>15</sup> A.W. Schlegel, *Sämtliche Werke*, Band 1, Lipsk 1846, s. 253.

<sup>16</sup> L. Bobé, *Ida Brun grevinde Bombelles*, Kopenhaga 1932.

<sup>17</sup> J. lwaskiewicz, *Lato 1932*, Warszawa 1933, s. 36.

<sup>18</sup> Cyt. za: Idem, *Dzienniki 1956–1963*, op. cit., s. 403.

<sup>19</sup> Idem, *Młynarsio i Ficio*, [http://www.piw.pl/fragmenty/iwasz\\_chopin.htm](http://www.piw.pl/fragmenty/iwasz_chopin.htm) [dostęp: 01.04.2015].

a Lully komponował balety, i która oddalona przez monarchę, wstąpiła do klasztoru, gdzie umarła w opinii świętości jako siostra Luiza od Miłosierdzia.

Drużę część wspomnienia dotyczy Grzegorza Fitelberga:

„Nie pamiętam, gdzie pierwszy raz spotkałem Ficia, wiem tylko, że gdzieś w jakimś egzotycznym dla niego miejscu. Może w Tymoszwówe? Może w Elizawetgradzie? Ale w oczach mam go zawsze w Filharmonii Warszawskiej. Zawsze ten pewny siebie krok, to wejście na pulpit dyrygentki i uśmiech, jakim obdarzał salę. Twarz mu się rozjaśniała w tym uśmiechu i ukazywał rząd swoich wspaniałych, olśniewających zębów. *Sie sind eine Diva* – powiedziała mu, mówiąc o tym uśmiechu, żona dyrektora radia w Kopenhadze. I rzeczywiście, uśmiechał się jak primadonna”<sup>20</sup>.

Dyrektorem radia duńskiego był w latach 1925–1937 śpiewak (bas wagnerowski) Emil Holm, ożeniony z sopranistką Katariną Rösing.

Mowa o koncercie duńskiej orkiestry radiowej pod dyrykcją Grzegorza Fitelberga z udziałem Szymanowskiego jako pianisty (zachowało się nagranie), który odbył się w styczniu roku 1933. Iwaskiewicz wspomina w tekście *Karol Szymanowski w Kopenhadze*, że po koncercie poszli do restauracji Wivex (koło Tivoli) na kolację. Elegancka ta restauracja słynęła z tego, że codziennie w porze lunchu radio kopenhaskie transmitowało koncert grającej tam (także wieczorami i na dansingach) orkiestry Teddy’ego Petersena. Byli Emil Holm z żoną, stały dyrygent orkiestry radiowej Peder Gram, pianista Victor Schiøler, Szymanowski, Fitelberg, Iwaskiewicz z żoną. To wtedy właśnie żona Holma zwróciła uwagę na uśmiech Fitelberga i porównała go do diwy<sup>21</sup>.

O czym miało być ibsenowskie opowiadanie *Na balkonie*? Jaką rolę odgrywała w nim kochająca się ponoć nieszczęśliwie w Iwaskiewiczzu siostra Paula Fenneberga o Ibsenowskim imieniu Nora? Pewne ślady znaleźć można w zapisie w dzienniku sporządzonym trzy lata później, 22 sierpnia 1959 roku. Iwaskiewicz, będąc w Danii, notuje: „Wszystko razem w niebieskim mroku, pijemy szampana. To samo Orholm, gdzie zostawiłem Bukasię i zęgnatem, płacząc w maju 1935 roku, Nora, która mnie całowała, i ten cały ból, który był taki przerażający”. I nieco dalej: „A to Orholm to wciąż mnie przesładuje, chciałbym to opisać – jak tyle rzeczy, jak pomysł »balkonu«”<sup>22</sup>. Może kiedyś się jeszcze dowiemy.

Na razie pamięć – przez skojarzenie z Budowniczym Solnessem, co ponoć bał się wychodzić na balkon na pierwszym piętrze, a widziano go na wieży – podsuwa wiersz Wata *Na naszej ulicy*, napisany w Berkeley w lipcu roku 1964. Utwór o tym, że nawet na krańcu innego kontynentu nie można uciec przed śmiercią, która przychodzi w postaci czarnego listonosza i wręcza poecie zaproszenie na jego własny pogrzeb. A w nim takie zdanie: „Kiedy czytałem jak umierał Ibsen: chodnik wyłożono filcem, a wozy kierowano okólną drogą”<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Zob. Idem, *Karol Szymanowski w Kopenhadze* [w:] *Karol Szymanowski we wspomnieniach*, oprac. J. M. Smoter, Kraków 1974.

<sup>22</sup> J. Iwaskiewicz, *Dzienniki 1956–1963*, op. cit., s. 305–306.

<sup>23</sup> A. Wat, op. cit., s. 341.

To znów kryptocytat z Rilkego, to jakby przełożenie na prozaiczne realia sytuacji opisanej w dwudziestym szóstym epizodzie *Maltego*, w którym postać norweskiego dramaturga – niewymienionego z nazwiska, ale łatwo rozpoznawalnego – przedstawiona jest w metaforze zamknięcia w czterech ścianach pokoju, w interakcji akustycznej z tym, co na zewnątrz: ów „najsamotniejszy, postronny” słyszy „brzęk szkła w sąsiednim pokoju, pożar przed oknami”. I zakończenie: „na koniec nie chciałeś oderwać się od okna, z całą właściwą sobie przekorą. Przechodniów chciałeś widzieć, przyszła ci bowiem myśl, czyby któregoś dnia nie można z nich czegoś zrobić, gdyby się tak człowiek zdecydował zacząć”<sup>24</sup>. Epizod, który ma bezpośredni związek z początkiem powieści, gdzie Malte określa swe miejsce w świecie przez analogiczne doświadczenia akustyczne („Że też nie mogę odzwyczaić się od spania przy otwartym oknie. Elektryczne tramwaje pędzą z hukiem przez mój pokój. Automobile przejeżdżają po mnie. Drzwi jakieś zatrzasnęły się. Gdzieś leci z brzękiem szyba, słyszę, jak śmieją się jej wielkie odłamki, jak chichoczą małe”), które są zarazem doświadczeniem życia i śmierci („Tak, a więc tu przychodzą ludzie, aby żyć, myślałbym raczej, że tu można umierać”)<sup>25</sup>.

W tym kontekście warto wrócić do ody Lamartine’a ku czci *Idy de Bombelles* z domu Brun. Jak pisze Aurélie Loiseleur, w ostatnich strofach poeta

„dokonuje znamiennego przesunięcia. Odtwarza otoczenie tego głosu, milczącą przyrodę, która powiela w trybie fantazmatycznym kontekst hymnu *Do słowika*: noc unicestwienia świat i jego hałas, tak uzyskana przestrzeń ciszy pozwala spotkać głos, słuchać go wszystkimi zmysłami, a przede wszystkim zmysłem wewnętrznym, który nawraca na poczucie boskości”<sup>26</sup>.

Dalej badaczka mówi o „kosmicznym trybie” rozlegania się głosu i o tym, że staje się on identyczny z „muzyką kosmiczną”<sup>27</sup>. Dokonuje się tu, można powiedzieć, połączenie dookolnej ciszy w chwili śmierci Ibsena z kosmicznym wymiarem Woyzecka w liście Rilkego do Marie Thun und Taxis-Hohenlohe.

Rilke w chwili śmierci Ibsena był w Paryżu. Matthias Sträßner swą pasjonującą książkę o Ibsenie i Nietzschem zaczyna od tego wątku:

„»I znów Niezrozumiany pośród sławy« – list Rilkego z 29 maja 1906 roku do żony Clary informuje z Paryża nie tylko o przedstawieniu *Dzkiej kaczk* Ibsena w Théâtre Libre Antoine’a: »To było Wielkie, Głębokie, Istotne. Sąd Ostateczny i wyrok. Ostateczny«. List dotyczy śmierci wielkiego dramaturga, który zgasł parę dni wcześniej, 23 maja 1906 roku. Rilke: »I oto wybita ta godzina, w której majestat Ibsena zechciał na mnie spojrzeć, po raz pierwszy. Nowy poeta, do którego jeszcze będziemy dążyć dalekimi drogami, ale póki co wiem o nim jednym. I znów Niezrozumiany pośród sławy. I zupełnie inny, niż się o nim mówi«. Czytelnik dzisiejszy może podzielać ten osąd lub nie, z pewnością jednak zada sobie pytanie, do jakiego innego Niezrozumianego mógł tutaj Rilke czynić aluzję? Gdy się czyta wczesne opowiadania Rilkego, *Samotnego* i *Ostatnich*,

<sup>24</sup> R.M. Rilke, *Malte. Pamiętniki Malte Lauridsa Brigge*, tłum. W. Hulewicz, Warszawa 1993, s. 61.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 5, 6.

<sup>26</sup> A. Loiseleur, *Une voix, 'qui peut-être s'ignore': le rossignol, son rôle dans l'hymne lamartinien* [w:] *Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, sous la direction de V. Gély, J.-L. Haquette et A. Tomiche, Clermont-Ferrand 2006, s. 185–186.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 186.

oraz dziennik florencki, wówczas można się domyślać, kto taki mógł poprzedzać Ibsena w osądzie Rilkego: Friedrich Nietzsche<sup>28</sup>.

Sträßner przypomina następnie wątki Ibsenowskie w *Ostatnich* – opowiadaniu, z którym polscy czytelnicy mogli się zapoznać stosunkowo wcześniej, bo w roku 1913<sup>29</sup> – i przechodzi wprost do swego głównego tematu, czyli do pokrewieństwa Ibsena z Nietzschem.

Nie miejsce tu na przedstawianie rozlicznych wątków tej błyskotliwej, komparatystycznej roboty. Na potrzeby mojego wywodu muszę wszakże przywołać, bez wdawania się w bliższe eksplikacje, jeden jeszcze cytat ze Sträßnera, oparty na metaforycznie rozumianej terminologii górniczej:

„Pragnąc zaokrąglić obraz porównania Ibsen/Nietzsche trzeba jeszcze rzucić okiem do sztolni tej kopalni, w których długo gmerano, które jednak z powodu niewydajności już dawno zostały pozamykane. I tak współcześni w sztolni »Upiory« szukali paraleli między szalonym Oswaldem (*Upiory*) a szalonym Nietzschem. W sztolni »Otto Weininger« nawiązywano więzi między »wrogami kobiet« Ibsenem i Nietzschem. A w sztolni »Trzecia Rzesza« szukano i szuka się nadal żył, które łączą Ibsena z Nietzschem w ewolucji pojęcia Trzeciej Rzeszy. Do tego jedna uwaga: Wystawiony na weimarskim balkonie niczym naturalistyczny eksponat Nietzsche i Oswald Alving w *Upiorach* Ibsena tworzą makabryczny pomost, po którym często wędrują interpretatorzy”<sup>30</sup>.

Nietzschego na weimarskim balkonie wystawiła siostra<sup>31</sup>. Czy nie w podobnym kierunku miało iść Ibsenowskie opowiadanie Iwaszkiewicza o Norze Fenneberg, siostrze Paula, na balkonie?

Wróćmy jeszcze na chwilę do *Maltego*. Epizod w poczekalni w Salpêtrière. Jest w polskiej poezji wiersz napisany wkrótce po ukazaniu się powieści Rilkego w przekładzie Witolda Hulewicza, który stanowi oryginalne rozwinięcie tego wątku. Mam na myśli *Chorych w poczekalni* Staffa z tomu *Ucho igielne* (1927) – tomu, w którym jest zresztą dużo więcej nawiązań do Rilkego<sup>32</sup>. Znow jesteśmy w zamkniętym pomieszczeniu, gdzie nawet nie można otworzyć okna, bo zakaz. W wierszu Staffa cierpienie rozsada mury milczącego pokoju. U Rilkego i u Staffa rzecz kończy się wybuchem, eksplozją. Nawet obrazowanie jest podobne: „Było to jak wielkie martwe zwierzę (...) pęczniało i wyrastało mi przed twarz jak ciepły, siny bąbel”<sup>33</sup> u Rilkego, u Staffa „Rozpiera się ból w twardych granicach komnaty,/ Jak smok, który opity po padliny próchnie,/ Tyje z wolna, rozdyma się, puchnie,/ I z cieśni się rozpręża na zewnątrz, na światy”<sup>34</sup>. Ostatnia strofa przynosi

<sup>28</sup> M. Sträßner, *Flöte und Pistole. Anmerkungen zum Verhältnis von Nietzsche. Mit einem Anhang*, Würzburg 2003, s. 11.

<sup>29</sup> R.M. Rilke, *Ostatni*, tłum. Z. Schuppowa, „Echo Literacko-Artystyczne” 1913, nr 13–15.

<sup>30</sup> M. Sträßner, op. cit., s. 73–74.

<sup>31</sup> O żywotności tego obrazu świadczy tom: R. Schmidt-Grépalý (Hrsg.), *Auf Nietzsches Balkon. Philosophische Beiträge aus der Villa Silberblick*, Weimar 2009.

<sup>32</sup> K. Kuczyńska-Koschany (*Rilke poetów polskich*, Warszawa 2004, s. 300) słyszy echo *Ósmej elegii* w wierszu Staffa *Podwaliny* z tomu *Wiklina* (1954). Autorka, co ciekawe, używa formuły „ucha igielnego” bez związku ze Staffem, w innym miejscu książki, podsumowując zestawienie... Iwaszkiewicza z Rilkiem. Zob. ibidem, s. 74.

<sup>33</sup> R.M. Rilke, *Malte...*, op. cit., s. 46.

<sup>34</sup> L. Staff, *Wybór poezji*, Wrocław 1970, s. 154.



wizję ogromnej klepsydry, która zawisa nad rumowiskiem świata, zasypując trupy szarym piaskiem.

Iwazskiewicz był oczywiście świadom, że wyjechał z kraju w ważnej chwili. Wyraża zaufanie „do przyszłości narodu (procesy poznańskie)”, jest trochę ciekaw, co zastanie (rewolucja na Węgrzech i polski Październik wybuchną dopiero w drugiej połowie miesiąca). Kończy zapis w dzienniku taką uwagą: „Dzwony w Zurychu. Czy to Rilke?”.

Dzwony w Zurychu mają swoje osobliwości. Jeszcze w początkach XIX wieku czas mierzono tu inaczej. Schopenhauer, który odwiedził miasto w czerwcu roku 1804, zauważył, że „zegary w Zurychu biją o godzinę wcześniej niż w całym chrześcijaństwie”<sup>35</sup>. Ale Iwazskiewicz, słysząc dzwony w Zurychu, przypomniał sobie niemiecki wiersz pod takim tytułem i zastanawia się, czy to wiersz Rilkego.

Rilke bywał w Zurychu, choć za tym miastem nie przepadał. 29 października 1919 roku miał tu spotkanie z publicznością, którym otworzył serię odczytów w Szwajcarii. Przyszło 600 osób. Z Zurychu pojechał na występy w St. Gallen, stamtąd do Lucerny, następnie do Bazylei (gdzie spotkał się z Wandą Landowską), do Berna i wreszcie do Winterturu. W grudniu wrócił do Zurychu na kolejny odczyt, wtedy też spotkał się z Marie Laurencin, żoną Apollinaire’a. 5 listopada, a więc po pierwszym występie w Zurychu, napisał sonet – pierwszy wiersz, jaki stworzył od czterech lat. Ale ten sonet mówi o biciu serca, nie o biciu dzwonów.

Wiersz *Die Zürcher Glocken* napisała Luise Büchner. Zaczyna się on idyllicznym obrazem miasta wrośniętego w brzeg cudownego zielonkawego jeziora, otoczonego porośniętymi winoroślą wzgórzami, za którymi wznoszą się majestatyczne, pokryte śniegiem Alpy. Gdy jednak zabrzmią dzwony, ich dźwięk wbija się w serce poetki, są to bowiem te same dzwony, które dudniły, gdy do grobu spuszczano drogie zwłoki. I dzwonią równie głośno, jakby to dziś był tamten dzień, kiedy śpiewały grobową pieśń jednemu z najlepszych duchów i najgorętszych serc.

Wiersz powstał w początku lat 60. XIX wieku, ale odwołuje się nie tyle do pogrzebu Georga Büchnera, który zmarł w Zurychu na gorączkę tyfusową 19 lutego 1837 r. (na pogrzebie nie było nikogo z rodziny), ile do ufundowania, w roku 1851, nowej płyty nagrobnej, na której młodsza od pisarza o osiem lat siostra kazała wykuć fragment wiersza Georga Herwegha<sup>36</sup>.

Iwazskiewicz przypominając sobie ten wiersz pod wpływem bicia zuryskich dzwonów, nie myślał świadomie o Büchnerze, może nawet nie pamiętał, że jest w Zurychu jego grób. Myślał o Rilke, myślał też pewnie o tych, którzy odeszli. Jak choćby o zmarłym

<sup>35</sup> Cyt. za: „Neujahrsblatt der Zürcherischen Hülfsgesellschaft auf das Jahr 1916”, s. 155.

<sup>36</sup> Zob. C. Scharpf, *Luise Büchner. A Nineteenth-Century Evolutionary Feminist*, Bern 2008 s. 31–32. Wiersz ukazał się po raz pierwszy w tomie *Frauenherz* (1862). Antologię utworów poświęconych pamięci Büchnera ułożył J.-C. Hauschild, *Oder Büchner. Eine Anthologie*, Darmstadt 1988, krytyczne omówienie połączone z ciekawymi uzupełnieniami dał R. Grimm, *Büchnerspuren in Gedichten* [w:] Georg Büchner. *Neuen Perspektiven zur internationalen Rezeption*, red. D. Sevin, Berlin 2007, s. 103–113. Ściana w ścianę z pokojem przy Spitalgasse, w którym zmarł Büchner, będzie w latach 1916–1917 mieszkał Lenin, a tuż obok – i w tym samym czasie – mieścić się będzie kolebka dadaizmu, Cabaret Voltaire.

w szwajcarskiej Lozannie Karolu Szymanowskim, na którego koncercie był w Kopenhadze z Paulem Fennebergiem. A jednak Büchner był podskórnie wpisany we wspomnienie wiersza o zuryckich dzwonach.

Podobnie Piotr Mitzner, wplatając kryptocytat z Rilkego do książkowej wersji szkicu o *Kwartecie* Harwooda, nie myślał świadomie o Büchnerze. A jednak wywołał jego ducha.

### **Summary** **Büchner's Spirit:** **Some Digressions on an Oblique Quotation from Rilke**

In one of his essays, Piotr Mitzner reminds us that life, or being, according to Rilke, is supposed to be a theatre. This statement encourages a variety of digressions that pertain to a poem by Jarosław Iwaszkiewicz, and another by Aleksander Wat, an essay about aging by Ryszard Przybylski including a recollection of the last visit that Wat's wife paid Iwaszkiewicz; another quote from Rilke in Ronald Harwood's *Quartet* with entails references to Rilke and Jens Peter Jacobsen, Jacobsen and Iwaszkiewicz, Rilke's English translator Karl Werner Maurer and his translation of *The Death and the Ploughman* by Johannes von Tepl; Rilke's letter to the Princess Marie von Thun und Taxis-Hohenlohe about Büchner; an October 1st, 1956 entry in Iwaszkiewicz's journal, written in Zurich, with an evocation of Paul Fenneberg, with remarks on an unfinished Iwaszkiewicz's short story *On the balcony*, about his meetings with Emil Młynarski, Grzegorz Fitelberg and Karol Szymanowski; another oblique quotation from Rilke in another Wat's poem with comments on Rilke and Ibsen, Ibsen and Nietzsche, Leopold Staff and Rilke; finally, Luise Büchner's poem on the bells in Zurich and on the grave of her brother – to name only a few.