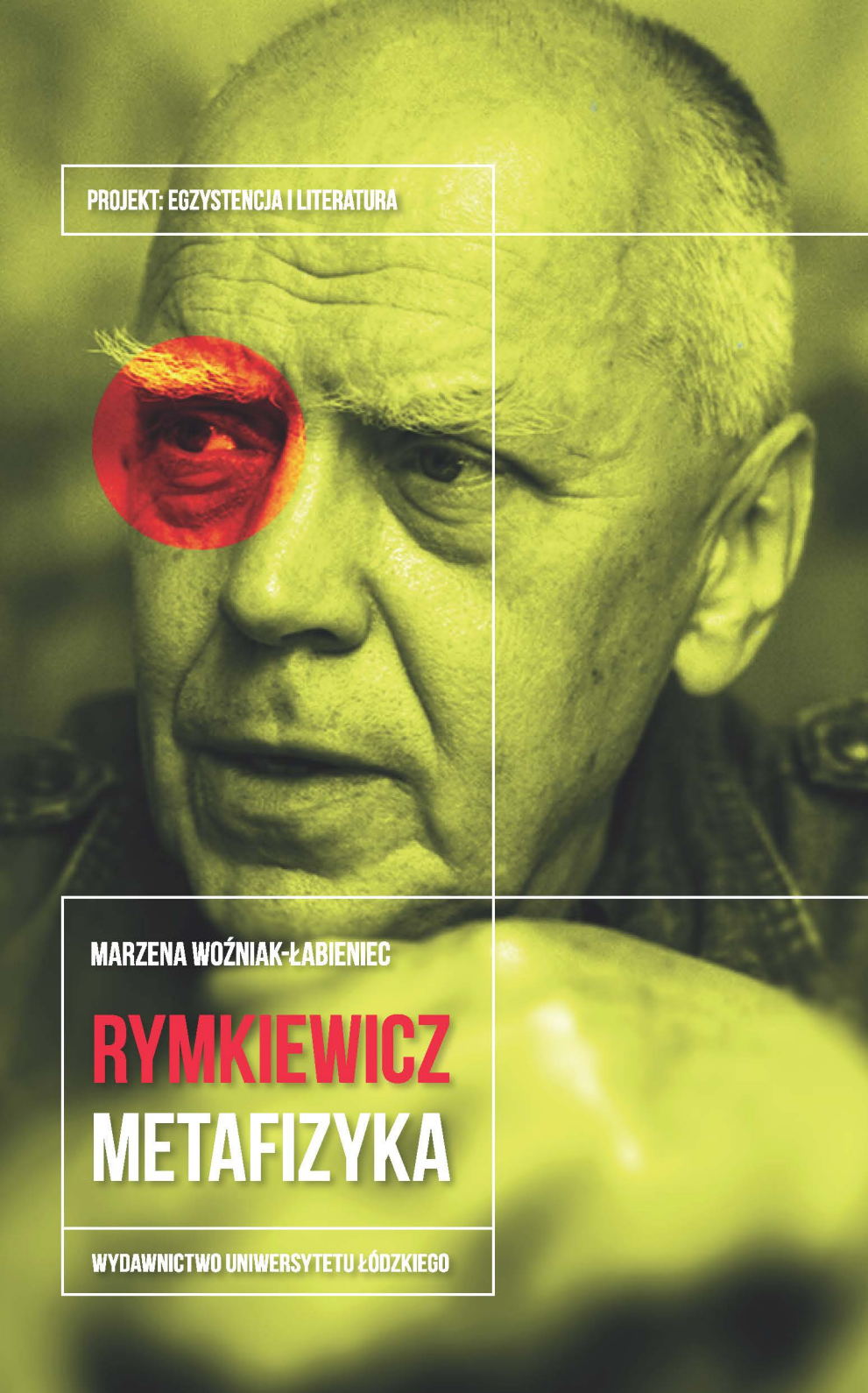




PROJEKT: EGZYSTENCJA I LITERATURA

MARZENA WOŹNIAK-ŁABIENIEC

RYMKIEWICZ
METAFIZYKA

WYDAWNICTWO UNIwersYTETU ŁÓDZKIEGO

RYMKIEWICZ
METAFIZYKA



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

PROJEKT: EGZYSTENCJA I LITERATURA

MARZENA WOŹNIAK-ŁABIENIEC

**JAROSŁAW MAREK
RYMKIEWICZ
METAFIZYKA**

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU ŁÓDZKIEGO

ŁÓDŹ 2017

Redakcja serii „PROJEKT: EGZYSTENCJA I LITERATURA”
Marzena Woźniak-Łabieniec, Przemysław Dakowicz, Arkadiusz Morawiec

Marzena Woźniak-Łabieniec – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Katedra Literatury Polskiej XX i XXI wieku, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Włodzimierz Bolecki

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Dorota Stępień

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI I LAYOUT

Katarzyna Turkowska

Na okładce wykorzystano zdjęcie Jarosława Marka Rymkiewicza
autorstwa Elżbiety Lempp

© Copyright by Marzena Woźniak-Łabieniec, Łódź 2017

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2017

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie
niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.07637.16.0.M

Ark. wyd. 8,2; ark. druk. 13,625

ISBN 978-83-8088-386-4

e-ISBN 978-83-8088-387-1

<https://doi.org/10.18778/8088-386-4>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

SPIIS TREŚCI

7 WYKAZ SKRÓTÓW

9 WSTĘP

17 KLASYCYZM METAFIZYCZNY?

- 18 KRYZYS KULTURY EUROPEJSKIEJ
- 22 POETA BUDZI ZMARŁYCH
- 24 METAFIZYK I ARCHETYPY
- 28 POŻEGNANIE Z WERGILIUSZEM
- 34 ROZMOWY Z WIELKIMI DUCHAMI

41 POETA I JĘZYK

- 44 W MATNI WITTGENSTEINA. *TRAKTAT*
METAFIZYCZNY

53	OBRONA METAFIZYKI. UTRACONA GODNOŚĆ MAGA
60	GŁOS W SPORZE O UNIWERSALIA
66	ZMARTWYCHWSTAĆ, ZNACZY BYĆ CZYTANYM
72	BÓG W ZAGADCE JĘZYKA
80	DIALOGI FILOZOFICZNE
101	<i>WIERSZ – TRUP, KTÓRY GADA</i> . LIRYKA PRZECIW ŚMIERCI

113 W POSZUKIWANIU DRUGIEJ STRONY

114	W GRUDCE CYKLONU, NA RUSZCIE RAJU. O KONDYCJI CZŁOWIEKA
135	POETYCKIE HIPOSTAZY ZAŚWIATA
144	PYTANIA ZADAWANE BOGU
161	KSIĄŻĘ PSUJ I DUCH NICOŚCI
175	<i>NA WPÓŁ UMARŁY ALE NA WPÓŁ ŻYWY.</i> PROTEST PRZECIW ŚMIERCI
182	W PRZEŚWICIE ISTNIENIA

197 ZAKOŃCZENIE

205 BIBLIOGRAFIA (WYBÓR)

211 INDEKS OSÓB

WYKAZ SKRÓTÓW

W książce zastosowano następujące skróty tytułów publikacji Jarosława Marka Rymkiewicza:

- An – *Animula*, Łódź 1964.
- At – *Anatomia*, Warszawa 1970.
- CD – *Co to jest drożd*, Warszawa 1973.
- CzGJ – *Człowiek z głową jastrzębia*, Łódź 1960.
- CzJK – *Czym jest klasycyzm*, Warszawa 1967.
- DWG – *Do widzenia gawrony*, Warszawa 2006.
- K – *Konwencje*, Łódź 1957.
- KP – *Kochankowie piekła*, Warszawa 1975.
- M – *Metafizyka*, Warszawa 1963.
- MDP – *Moje dzieło pośmiertne*, Kraków 1993.
- PCh – *Pastuszek Chelmońskiego*, Warszawa 2014.
- TR – *Thema regium*, Warszawa 1978.
- UM – *Ulica Mandelsztama*, Kraków 1992.
- ZNBP – *Znak niejasny, baśń półżywa*, Warszawa 1999.
- ZSM – *Zachód słońca w Milanówku*, Warszawa 2002.

WSTĘP

Jarosław Marek Rymkiewicz jest pisarzem, który nie pozostawia czytelników obojętnymi. W świadomości wielu to twórca programu współczesnego klasycyzmu, postulujący nawiązania do bogatego dorobku kultury śródziemnomorskiej. W pamięci innych to poeta nobilitujący literaturę baroku. Zwracano również uwagę na jego działalność translatorską (przekłady poezji Mandelsztama, Stevensa, Aikena, Cummingsa, Szekspira czy imitacje Calderona). Gorące kontrowersje wzbudzały eseje historycznoliterackie poświęcone wielkim romantykom. W ostatnich latach poeta nie pozwala o sobie zapomnieć, publikując, budzące żywe dyskusje, książki zawierające autorską wizję historii Polski. Spory wokół jego ostatnich utworów (zwłaszcza wokół tetralogii *Wieszanie – Kinderszenen – Samuel Zborowski – Reytan. Upadek Polski*, a także niektórych wierszy i wypowiedzi politycznych), w których próbuje określić tożsamość narodową Polaków i źródła ją kształtujące, jakkolwiek bardzo istotne, odwracają uwagę od Rymkiewicza-poety, gdy tymczasem

– jak pisze sam autor – ta dziedzina twórczości jest dla niego najważniejsza¹. Po otrzymaniu Nagrody Nike deklaruje: „Literatura nikomu i niczemu nie służy, służyć nie powinna i służyć nie może – ani państwu, [...] ani politykom, ani gazetom, ani żadnej władzy. [...] Potrzebuje tylko czytelników. Istnieje dlatego, że oni istnieją”. Z myślą o czytelnikach poruszonych wypowiedziami autora *Wieszania*, a zaciekawionych i chcących pogłębić wiedzę na temat jego liryki, a także z myślą o innych miłośnikach poezji powstaje niniejsza publikacja. Tych, którzy dzięki jej lekturze zainteresują się bliżej twórczością Jarosława Marka Rymkiewicza, zachęcam również do zapoznania się z książką *Klasyk i metafizyka* (Kraków 2002)².

Celem tej publikacji jest przywrócenie czytelnikom Rymkiewicza-p o e t y, podejmującego uniwersalne, zatem zawsze aktualne problemy egzystencji. To próba nakreślenia metafizycznej wizji świata wylaniającej się z wierszy współczesnego klasyka oraz ukazanie, w jakich kontekstach pojawia się w jego utworach pojęcie *metafizyka*, kształtujące zasadnicze sensory tej poezji. Termin ten został potraktowany jako klucz do świata przedstawionego Rymkiewiczowskich wierszy. Z jednej strony o jego wadze świadczy miejsce, jakie zostaje mu przyznane we wczesnych tomach i szkicach poety, z drugiej – dominująca tematyka metafizyczna tomów ostatnich. Istotne jest spojrzenie na Jarosława Marka Rymkiewicza jako na poetę

- 1 W jednym z wywiadów deklarował: „Przede wszystkim uważam się za poetę, który próbuje swoich sił także w innych gatunkach” – *Jak dobrze być poetą powiatowym* (Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Andrzej Waśko), „Arka” 1993, nr 44/45, s. 62.
- 2 Moja pierwsza książka, z której wyników badań korzystam w niniejszej publikacji, skierowana była do badaczy-literaturoznawców. Zawiera rozważania dotyczące szczegółowych kwestii intertekstualnych oraz w większym stopniu skupia się na prozie.

poszukującego inspiracji (zarówno dla programu klasycyzmu, jak i dla twórczości lirycznej) w różnych kierunkach myśli filozoficznej. Interpretacja poezji przez pryzmat filozofii wydaje się uzasadniona³, gdyż tak jedna, jak i druga próbuje ustosunkować się w pewien sposób do rzeczywistości. Filozof i poeta stawiają sobie od wieków te same pytania (dotyczące istoty bytu, sensu istnienia, ludzkiego losu) i próbują na nie odpowiadać, choć filozofia – w przeciwieństwie do poezji – posługuje się w tym celu określoną metodologią. Jednak i ona nie zawsze jest konsekwentna. Więzy logiki rozluźniają się, dlatego Rowiński mógł napisać, iż „spekulacja filozoficzna – coraz rzadziej goszcząca w dziełach profesjonalnych filozofów – znajduje swe schronienie w poezji”⁴. Rymkiewicz nie kryje filozoficznych lektur, wprowadza do wierszy odpowiednią terminologię, stylizuje wypowiedź poetycką na wypowiedź filozoficzną (por. *Traktat metafizyczny*; *Heidegger: Sein zum Tode*; *Ale do rzeczy*), przywołuje nazwiska filozofów (*Spinoza był pszczołą*; *Jesienny wierszyk dla Edmunda Husserla*; *Dla Platona*), wykorzystuje tytuły ich dzieł (*Nowa Atlantyda*; *Krytyka czystego rozumu*). Jednocześnie podkreśla, że jego dialog z filozofią nie prowadzi do łączenia odmiennych stanowisk przywoływanych myślicieli. Poeta może nawiązywać do różnych koncepcji w różnych utworach, nie dbając przy tym, by wyłaniający się z jego tekstów zespół poglądów był koherentny. Poezja nie może być bowiem służką filozofii czy wykładnikiem określonego systemu. Filozofia jedynie inspiruje do poszukiwania własnej, wyrażonej językiem

3 Do ciekawych prób uzasadnienia takiej perspektywy badawczej należy koncepcja W. Stróżewskiego, który w artykule poświęconym metafizyce Leśmiana, wychodząc od fenomenologii, określa warunki filozoficznej interpretacji poezji (por. tenże, *Istnienie i sens*, Kraków 1994, s. 194–195).

4 C. Rowiński, *Człowiek i świat w poezji Bolesława Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982, s. 136.

poezji wizji świata, własnego spojrzenia na rzeczywistość, stworzenia własnej metafizyki. Konieczne jest zatem wyjaśnienie sposobu rozumienia terminu metafizyka w odniesieniu do twórczości Rymkiewicza. Należy zwrócić uwagę na potrzebę odróżnienia poezji wchodzącej w dialog z różnymi koncepcjami metafizycznymi (w utworach tego typu metafizyka rozumiana jest najczęściej w taki sposób, w jaki rozumieją ją filozofowie, do których poeta nawiązuje) od poezji *sensu stricto* metafizycznej. Tutaj pod tym pojęciem będziemy rozumieli poruszanie w utworach problematyki przekraczającej poznawalną zmysłowo rzeczywistość. Może to być zatem próba określenia pierwszej przyczyny i zasady wszechświata, jego substancji oraz struktury, uchwycenia praw nim rządzących (takich jak: stałość i zmiana, przypadek i konieczność, determinizm i wolna wola), dociekanie relacji zachodzących między ciałem a umysłem człowieka. Są to także zagadnienia wyrastające z problematyki religijnej (Bóg, dusza, nieśmiertelność), zmierzające do określenia miejsca człowieka w świecie, sensu istnienia wszelkich bytów, pośmiertnego wymiaru ludzkiej egzystencji⁵. W twórczości Rymkiewicza oba przywołane powyżej typy związków z metafizyką przenikają się. Nie zawsze można wyznaczyć granicę, która oddzielałaby wiersze nawiązujące do filozofów, od utworów ujawniających własną wizję świata poety. W tych pierwszych problematyka metafizyczna dominuje w warstwie leksykalnej. Są to teksty, w których światem przedstawionym jest specyficzny język filozoficzny. Wydaje się wtedy, że poecie bardziej zależy na pokazaniu sposobu konstruowania wyводу, podkreśleniu zawiłości języka niż na

5 Taka klasyfikacja zagadnień metafizycznych została przyjęta za K. Ajdukiewiczem (por. tenże, *Zagadnienia i kierunki filozofii. Teoria poznania. Metafizyka*, wstęp K. Szaniawski, Warszawa 1983, s. 102–103).

powtórzeniu przesłania filozoficznego, do którego nawiązuje. Uwaga czytelnika koncentruje się wtedy na sposobie przekazu, który w dużej mierze decyduje o dodatkowych sensach komunikatu. Tak jest w wierszach *Spinoza był pszczołą*; *Traktat metafizyczny*; *Heidegger: Sein zum Tode*. Przeciwnie jest w przypadku utworów drugiego typu, które zostały nazwane powyżej poezją metafizyczną. Tutaj terminologia filozoficzna pojawia się rzadziej, uwaga czytelnika zostaje skierowana na komunikat. Głos własny poety brzmi dobitniej. Konieczne jest podkreślenie, iż znaczenie użytego tu terminu: poezja metafizyczna nie jest tożsame ze znaczeniem, jakie nadał mu Dryden w odniesieniu do poezji Jahna Donne’a⁶ czy Hernas, piszący o niektórych poetach polskiego baroku⁷. To, charakteryzujące poezję siedemnastowieczną, określenie sugerowało specyficzną stylistykę utworów. Metafizyczna poezja Rymkiewicza, tak jak ją tutaj rozumiemy, bliższa byłaby raczej barokowej poezji rzeczy ostatecznych, jej dominującym tematem jest bowiem temat śmierci, z którym wiążą się pytania o pośmiertne formy bytowania ludzkiego ciała. Jednak i to określenie nie wydaje się adekwatne, nie jest bowiem – jak to miało miejsce w przypadku poezji rzeczy ostatecznych – zakorzeniona w żadnym systemie religijnym, jest raczej poezją metafizyczną. Są to pytania o transcendencję, o możliwość poznania i doświadczenia Boga, o sens istnienia bytu, sens śmierci i rozpadu ciała, o przyczynę obecności zła we wszechświecie, którego przejawem jest nie tylko cierpienie, lecz także kruchość, nietrwałość bytów materialnych. Taka koncepcja literatury

6 Por. Herbert J. C. Grierson, *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century*, Oxford 1921, podają za: M. Schlauch, *Angielscy poeci metafizyczni XVII wieku*, „Przegląd Humanistyczny” 1960, z. 5, s. 47.

7 Por. Cz. Hernas, *Poeci metafizyczni*, [w:] tenże, *Barok*, Warszawa 1976, s. 22 i n.

metafizycznej bliska byłaby tej, o której pisze Błoński⁸. Terminu tego nie ogranicza on wyłącznie do twórczości barokowej. Wskazuje na utwory różnych epok, które zasługiwałyby na takie miano. Jej korzeni doszukuje się w szczególnej relacji między twórczością literacką (sztuką) a religią. Badacz zauważa ogromny wpływ religii (zwłaszcza chrześcijaństwa) na literaturę, czego przejawem są utwory dwojakiego rodzaju. Pierwsze odzwierciedlają określony system religijny, są wykładnikami konkretnego wyznania. Drugie natomiast to te, które nie podlegają takiej klasyfikacji, w których „sacrum jest kapryśne, objawia się niespodziewanie, zwraca przeciw rutynie i przyzwyczajeniu. Tym samym zbliża się często do granicy schizmy czy herezji”, choć – jak badacz zaznacza – być może nie jest to herezja, lecz po prostu przypomnienie i ożywienie „istniejących niegdyś (lub gdzie indziej) i zapomnianych możliwości duchowych chrześcijaństwa”⁹. Błoński, zwracając uwagę na konieczność odróżnienia „literatury chrześcijańskiej” od „chrześcijaństwa” dzieł literackich, te drugie nazywa utworami metafizycznymi (co nie znaczy, że utwór powstał z inspiracji metafizycznych nie może być religijny). W tym znaczeniu nazywa metafizycznymi utwory Cervantesa, Szekspira, Goethego czy Dostojewskiego. Podkreśla, że można je znaleźć także w literaturze polskiej, która również „odczuwała metafizyczne inspiracje”. I tu „doświadczenie świętości (niepoznawalnego, nieograniczonego) nie zawsze bywa składne, uspołecznione” a metafizyczne sensy ujawniają się w formach „zaskakujących i nieznanych”¹⁰. Zatem utwór metafizyczny to dzieło, które

8 Por. J. Błoński, *To, co święte, to co literackie*, [w:] tenże, *Kilka myśli co nie nowe*, Kraków 1985, s. 9–42.

9 Tamże, s. 19.

10 Tamże, s. 25.

nie troszcząc się o ortodoksję, pyta o Boga chrześcijan, stawia owemu Bogu ważne pytania, określa jego stosunek do świata i człowieka, ujawnia paradoksy teologii. W takiej konwencji mieści się Rymkiewiczowskie mówienie o Bogu.

Kolejne rozumienie pojęcia *metafizyka* wiąże się w tej twórczości ze sformułowaniem przez Rymkiewicza programem współczesnego klasycyzmu. W programowym szkicu *Puszka Pandory* autor pisze o poecie-metafizyku, który sięgając do podświadomości kolektywnej (a więc sfery metafizycznej w rozumieniu Junga), winien przywracać czytelnikom zamierzchłe, zapomniane wzorce archetypiczne, ubierając je w symbolikę swego pokolenia. Zapisem śmierci archetypalnych wzorców jest zamykający tom *Człowiek z głową jastrzębia* wiersz *Pogrzeb metafizyka*. Nieco inaczej zdaje się jednak poeta rozumieć ten termin, gdy kolejny tom opatruje tytułem *Metafizyka*. Warto bowiem podkreślić, że dominują w nim utwory nawiązujące do szkiców Rymkiewicza. Zbiór ten otwiera wiersz programowy *Czym jest klasycyzm*, który nazywa współczesny klasycyzm „budzeniem zmarłych”. Liczne wiersze tomu są zapisem tego poetyckiego „obrzędu”. W konwencji liryki roli i liryki maski ożywają w tych tekstach postaci z przeszłości (najczęściej poeci). Między przeszłością a teraźniejszością zostaje nawiązany „dialog”. Obok sięgania do archetypu pojawia się tu zatem sięganie do kultury stworzonej przez przodków. Obok symbolu archetypalnego istotnego znaczenia nabiera symbol kulturowy, przekazywany z pokolenia na pokolenie. W świetle tych rozważań tytułowa „m e t a f i z y k a” mogłaby być rozumiana jako symboliczna „r o z m o w a” (p o p r z e z t e k s t y) z e z m a r ł y m i p r z o d k a m i. Ta poetycka metafizyka dokonywałaby się dzięki naszej wiedzy o zmarłych i dzięki pozostawionym przez nich tekstom. Jednym z wierszy przywołanego tomu jest utwór zatytułowany *W obronie metafizyki*. Jest on znamienym przykładem, że w tej twórczości znaczenia

interesującego nas terminu przenikają się nieustannie i nie sposób wyznaczyć między nimi ścisłej granicy.

Przyjęcie takiej perspektywy odsuwa na dalszy plan niezwykle ważny kontekst historyczny, w jakim powstawał w powojennej Polsce program współczesnego klasycyzmu. Sytuacja polityczna i społeczna lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych nie pozostała bez wpływu na kształt neoklasycyzmu, natomiast rozwój ruchu solidarnościowego i lata dziewięćdziesiąte przyczyniły się do zweryfikowania przez Rymkiewicza swego stosunku do tradycji. Problematyka ta wymaga jednak osobnego omówienia, podobnie jak relacje między neoklasycyzmem a twórczością poetycką powstającą równoległe (choćby płodem pokolenia „Współczesności”). Osobnym problemem jest także zróżnicowanie w ramach samego neoklasycyzmu¹¹.

Przedmiotem rozważań stała się tu twórczość poetycka od tomu *Konwencje* aż po utwory ostatnie, w których ujawnia się interesująca nas problematyka. Choć konieczne były odniesienia także do szkiców historycznoliterackich, wywiadów, wypowiedzi w ankietach, esejów, rzadziej przekładów czy dramatów, które zostały przywołane przede wszystkim jako komentarze umożliwiające pełniejsze zrozumienie wierszy. Różne sposoby funkcjonowania pojęcia *metafizyka* w liryce Rymkiewicza uzasadniają synchroniczne ujęcie jego poezji, dlatego w każdym z rozdziałów przywoływane są teksty z różnych okresów. Ujęcie synchroniczne nie zmienia faktu, iż niektóre sposoby rozumienia tego terminu były charakterystyczne jedynie dla wczesnej, inne dla późniejszej twórczości poety, a wydaje się ono zasadne, jeśli przypomnimy, że autor *Zachodu słońca w Milanówku* od debiutu draży te same tematy, choć zmienia sposób ich ujęcia.

11 Wstępnych rozróżnień dokonał Ryszard Przybylski (por. tenże, *Polska poezja klasyczna po roku 1956*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 4).

KLASYCYZM METAFIZYCZNY?

Minęło już niemal pięćdziesiąt lat od sformułowania przez Jarosława Marka Rymkiewicza programu współczesnego klasycyzmu. Jego założenia, przedstawione szczegółowo w zbiorze *Czym jest klasycyzm* (1967), budziły w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych żywe zainteresowanie poetów i krytyki. Główne kierunki interpretacji wytyczone zostały przez Ryszarda Przybylskiego¹, dla którego klasycyzm to „łomotanie do bram” wiecznego (kulturowo) Rzymu; Jerzego Kwiatkowskiego², upatrującego wartość tego programu w przywracaniu zachwianej przez awangardę równowagi między „formą” a „treścią” poezji; Lecha Sokoła³, rozpatrującego twórczość poetycką Rymkiewicza ze względu na ujawniające się w niej

1 Por. R. Przybylski, *Między śmiercią a tekstem*, [w:] tenże, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 21–53.

2 Por. J. Kwiatkowski, *Nowy klasycyzm – notatki do bilansu*, „Twórczość” 1968, nr 4, s. 102–105.

3 Por. L. Sokół, *Czym jest klasycyzm*, „Poezja” 1971, nr 6, s. 48–57.

dwie zasadnicze postawy: historyczną i egzystencjalną, a także Jana Błońskiego⁴, podkreślającego romantyczne korzenie klasycyzmu.

KRYZYS KULTURY EUROPEJSKIEJ

Rymkiewicz, formułując nowy programu poetycki, dokonał diagnozy kryzysu kultury śródziemnomorskiej, którą zawarł w szkicach zbioru *Czym jest klasycyzm*⁵. Według niego, przypadający na wiek XVI i XVII kryzys chrześcijańskiej symboliki śródziemnomorskiej zaważył na sytuacji ówczesnego, ale i współczesnego człowieka, a także wpłynął na sposób przedstawiania tego, co sakralne przez poetę⁶. Wtedy to bowiem zakwestionowana została zarówno teologiczna, jak i psychologiczna wartość symboli. Zburzeniu uległ średniowieczny model świata, zgodnie z którym rzeczywistość codzienna była rzeczywistością cudowną, to znaczy głęboko przeżywaną, w której wiara religijna sprowadza się nie tylko (i nie przede wszystkim) do rytuału, lecz jest czynnikiem wywierającym bezpośredni wpływ na losy człowieka, organizującym jego codzienne bytowanie. Poglębiała ona poczucie jedności ze światem, świadomość pokrewieństwa i sakralności wszystkich rzeczy. Rytuały, symbole i dogmaty porządkujące życie człowieka, pozwalające mu poczuć się bezpiecznie w świecie pełnym boskiej harmonii, traciły stopniowo znaczenie wobec postulatów reformacji, a także na skutek dokonań Kopernika i Keplera, Bacona i Galileusza, którzy postawili nieprzekraczalną granicę między rzeczywistością cudowną a rzeczywistością

4 Por. J. Błoński, *Czym był, czym mógł być klasycyzm*, [w:] tenże, *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 123–142.

5 Por. J. M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm*, Warszawa 1967.

6 Sytuację tę szczegółowo przedstawia J. M. Rymkiewicz w szkicu *Wygnanie z mitu*, [w:] tenże, *Czym jest klasycyzm*, s. 92–120.

codzienną. Nastąpił proces demitologizacji rzeczywistości, zagubiono istotę mitu, którą jest:

przeświadczenie o pokrewieństwie wszystkich rzeczy i o ich świętości, przeświadczenie o jedności i bezgraniczności wszystkich form życia i bytowania [...], poczucie jedności świata, poczucie przynależności i tożsamości z naturą i z członkami plemienia⁷.

Uznano, iż to, co boskie jest niewyraźne, nie może być zatem przekazane poprzez obraz, za pomocą tradycyjnej, skostniałej symboliki. Między obszarem naszego ziemskiego bytowania a przestrzenią metafizyczną powstała przepaść. Ryszard Przybylski do grona odpowiedzialnych za proces desakralizacji świata dołączył Kartezjusza, którego racjonalizm „podkopał ideę harmonii”. „Kartezjusz rozbił organy św. Cecylii i poszarpał struny liry Orfeusza” (antyczna lira i chrześcijańskie organy symbolizowały harmonię świata i muzykę sfer). „Otwierając erę autonomii rozumu, dał sygnał do powszechnej sekularyzacji wszystkich dziedzin życia i do gruntownej krytyki mitów cywilizacji śródziemnomorskiej”⁸. Podarty został testament Pitagorasa, pragnącego zaprowadzić ład na ziemi na wzór boskiego ładu kosmicznego. Nie ufano ani jego metafizyce liczb, ani Heraklitowi godzącemu sprzeczności, ani stoickiej wizji ładu opartego na determinizmie i fatalizmie. Osiemnastowieczny klasycyzm bezskutecznie poszukiwał zagubionej liry Orfeusza. Przywrócenie harmonii nie było już możliwe.

⁷ Tamże, s. 96 i 97.

⁸ R. Przybylski, *Klasycyzm a demuzykalizacja świata*, [w:] tenże, *To jest klasycyzm*, s. 15.

Jednym z najistotniejszych postulatów współczesnego klasycyzmu, wynikających z powyższej diagnozy, była konieczność określenia przez poetę swego stosunku do przeszłości, bowiem, jak pisał Rymkiewicz:

rzeczywiste przełomy literackie – a znaczy to: przełomy, które potrafią nadać odrębny wyraz poezji choćby jednego pokolenia – rozpoczynają się od odnalezienia przez poetów swego miejsca w tradycji⁹.

Sięganie do przeszłości nie jest formą ucieczki od teraźniejszości, chodzi jedynie o to, by w całym bogactwie minionego czasu osadzić swoje istnienie, by określić stosunek do przodków, gdyż tylko rozumiejąc ich życie, możemy zrozumieć własne. Od przeszłości uciec nie sposób, bowiem kultura, kształtowana przez kolejne wieki, nie pozostaje bez wpływu na nas tu i teraz. Ona nas formuje, niezależnie, czy tego chcemy i czy mamy tego świadomość. Taki stosunek do tradycji wskazuje wyraźnie na zależność Rymkiewiczowskiego programu od poglądów Eliota, który w jednym z najważniejszych szkiców literackich pisał:

Kiedy nowe dzieło powstanie, dzieje się coś, co przytrafia się i w stosunku do wszystkich dzieł sztuki dawniej powstałych. Istniejące zabytki tworzą pewien ład idealny stosunku wzajemnego i ład ten zmieniony zostaje przez wprowadzenie w ten układ nowego [...] dzieła sztuki¹⁰.

9 J. M. Rymkiewicz, *Trzy wiersze*, [w:] tenże, *Czym jest klasycyzm*, s. 15–16.

10 T. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, tłum. H. Pręczkowska, [w:] tenże, *Szkice literackie*, red. W. Chwalewik, Warszawa 1963, s. 3.

Wykraczając poza opozycję „klasyk – romantyk”, Eliot definiuje klasyka jako twórcę dojrzałego pod względem umysłu, obyczaju i języka (dojrzałość musi cechować również epokę, w której tworzy). Dojrzałość języka w literaturze oznacza, że:

poeta ma świadomość swoich poprzedników i że my mamy też świadomość poprzedników jego twórczości, tak jak dostrzegamy cechy dziedziczne u jakiejś osoby, która jest przecież indywidualna i jedyna. Poprzednicy muszą być jacyś wielcy i poważni, ale ich osiągnięcia muszą być tego rodzaju, że nasuwają myśl o niewyzyskanych jeszcze możliwościach języka¹¹.

Klasyk Rymkiewicza nie jest również adwersarzem romantyka¹², tak jak nie jest wielbicielem poetyki Nicolasa Boileau. To, co wiąże go z osiemnastowiecznymi przodkami, to szacunek dla wielkich poprzedników. Poeta „wybiera i jest wybierany” przez określoną tradycję. Wiersz jest:

przekrwioną tkanką w żywym organizmie sztuki [...]. Jego elementy są w ciągłym ruchu i podlegają zmianie wraz ze zmianą kontekstu, czyli wówczas gdy obok owego wiersza pojawia się wiersz nowy¹³.

11 T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk?*, tłum. H. Pręczkowska, [w:] tenże, *Szkice literackie*, s. 209.

12 Warto przytoczyć słowa Ryszarda Przybylskiego: „Współczesny klasyk rozumie lepiej znaczenie romantyzmu niż niejeden jego apologeta, który zredukował tę wielką postawę poetycką do spontanicznej ekspresji swego wydrążonego ja. Klasyk wie, że tylko przemyślenie romantyzmu może doprowadzić do rozpoznania egzystencjalnej sytuacji współczesnego człowieka” (por. tenże, *Klasycyzm a demuzykalizacja świata*, s. 18).

13 J. M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm*, s. 166 i 167.

Postulowany powyżej klasycystyczny powrót do przeszłości nie jest powrotem do wieku XVIII, program (na poziomie teoretycznym) nie faworyzuje wprost żadnej epoki. Klasyk nie pisze: „wybierzcie barok” czy też „wybierzcie angielskich metafizyków!” – choć sugestia taka narzuca się, gdy badamy wybrane przez poetę egzemplifikacje. Dopiero przyjrzenie się konkretnym tekstom poetyckim Rymkiewicza pozwala na rozpoznanie wybranej przez autora tradycji.

POETA BUDZI ZMARŁYCH

Sięgając po wczesne wiersze Rymkiewicza, nie sposób zapomnieć o programie klasycyzmu. Trzeci tomik poetycki, zatytułowany *Metafizyka*, rozpoczyna wiersz nawiązujący tytułem wprost do manifestu *Czym jest klasycyzm?* (s. 5–6), będący swoistą „poetycką wersją” szkicu. Klasycyzm nie jest tu „ukochaniem tego, co ładne i gładkie”. Dziś poeta nie umiera już za „Sonet dystych jamb spondej dopełniacz wiersz wolny za / Interpunkcję”, ale:

Stuka do drzwi Budzi zmarłych Wklada
Koszulę Budzi zmarłych Nakręca
Zegar Budzi zmarłych Kroci
Chleb Wysła list Placze w nocy Budzi
Zmarłych Zmarli
Zwilżają wargi końcem języka Krzy
Czą z głodu On
Karmi ich z ręki

(*Czym jest klasycyzm?*, M, s. 5–6)

Uczestnictwo w przeszłości to chleb powszedni poety, to czerpanie z bogatych zasobów języka poetyckiego wszystkich epok. Obrazem klasyka karmiącego z ręki krzyczących z głodu zmarłych Rymkiewicz wpisuje się w romantyczną trady-

cję postrzegania poety jako komunikującego się ze światem duchów pośrednika między ziemią a niebem, jako obrońcy pamięci. Ryszard Przybylski nie bez przyczyny określił klasycyzm Rymkiewicza jako „nieustanne Zaduszki”¹⁴. Zacerpnięte z Mickiewiczowskiego obrzędu dziadów karmienie zmarłych jest formą spłacania długu wobec przeszłości i nieustannym jej ożywianiem. Rymkiewicz sięga do tradycji romantycznej. Jego interpretacja II części *Dziadów*, choć wypowiedziana ponad dwadzieścia lat później, brzmi jak komentarz do programu klasycyzmu:

Dziady napisane są [...] nie po to, żeby odtworzyć jakiś białoruski czy litewski obyczaj [...]. Chodzi «tu» o pokazanie różnych sposobów istnienia czy różnych dziejów różnych istnień rzuconych w obrzęd istnienia. Wplątanych w ten obrzęd, w którym – i to wydaje mi się bardzo ważne – zostaje zatarta granica między życiem a śmiercią i nie da się życia od śmierci oddzielić. Nie ma granicy, która dzieliłaby obrzęd życia od obrzędu śmierci. Życie jest śmiercią, a śmierć jest życiem. Ten sam obrzęd, a różnica polega tylko na tym, że ci, którzy w nim uczestniczą, różnią się między sobą sposobem istnienia [...], nasze tutejsze istnienie jest obrzędem, zadusznym obrzędem [...], w którym dane nam jest uczestniczyć¹⁵.

O ile jednak lektura Mickiewicza odsyła nas do porządku metafizycznego, wprowadza w sferę sakralną, o tyle u wczesnego Rymkiewicza umarli żyją w porządku kultury¹⁶. Tę obecność

14 Por. R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, s. 27.

15 *Mickiewicz czyli Wszystko* (Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa), Warszawa 1994, s. 80 i 81.

16 Jeszcze inaczej nawiązuje do tradycji *Dziadów* Miłosz. W *Przedmowie do Ocalenia* obcowanie ze zmarłymi („Sypano na mogiły proso albo mak / Żywiąc zlatujących się umarłych – ptaki / Tę książkę kładę tutaj dla ciebie,

poety w przeszłości nazywa Trznadel szczególnego rodzaju metafizyką. Polega ona na „transcendencji [...] – od kultury do kultury”. W ten sposób współczesny człowiek miałby zastąpić „poszukiwanie daremne metafizycznej transcendencji” szukaniem obiektywnej, gwarantowanej istnieniem języka więzi między kulturami¹⁷. Analiza utworów zawartych w zbiorze *Metafizyka* pozwala stwierdzić, że chodzi tu jednak nie tylko o transcendencję między kulturami (sformułowanie to nie jest precyzyjne, może błędnie sugerować relacje między współistniejącymi jednocześnie kręgami kulturowymi, np. kulturą Wschodu i Zachodu¹⁸), lecz przede wszystkim o współistnienie dokonań kulturowych różnych epok w obrębie tradycji śródziemnomorskiej. Modyfikując zatem tezę Trznadla, możemy stwierdzić, iż *metafizyka* to swoiste zrównanie świata żywych ze światem umarłych, to przywrócenie istnienia tym, którzy odeszli, przywrócenie przede wszystkim poprzez pamięć. Umarli żyją w tekstach, które pozostawili, w języku, który nam wydaje się archaiczny, ale choć żyją, są zapomniani. „Klasycyzm metafizyczny” to zasypywanie przepaści między epokami, to dorzucanie do zasobów kultury zapomnianych bogactw przeszłości.

METAFIZYK I ARCHETYPY

Twórczość poetycka jest dla Rymkiewicza „odwzorowywaniem i ponawianiem kształtów, które znał czas miniony [...] wzory wiersza są bowiem [...] obrazami i wzorami

o dawny, / Abyś nas odtąd nie nawiedzał więcej”) wynika z poczucia moralnego obowiązku ocalenia (w pamięci) tych, którzy zostali doświadczeni okrucieństwami historii.

17 Por. J. Trznadel, *Zamknięte i otwarte*, [w:] tenże, *Róże trzecie. Szkice o poezji współczesnej*, Warszawa 1966, s. 200–201.

18 Rymkiewicz w swoich analizach stanu kultury koncentruje się na cywilizacji Morza Śródziemnego, nawiązuje do antyku i chrześcijaństwa.

archetypicznymi”¹⁹. Pojęcie archetypu przejmuję poeta od Junga, dla którego są one „reprezentacjami psychologicznie koniecznych reakcji na pewne typowe sytuacje”²⁰. Zgodnie z wyjaśnieniem Jolande Jacobi:

Nie chodzi tu o „odziedziczone” wyobrażenia, lecz o odziedziczony sposób funkcjonowania psychicznego, podobnie jak dziedziczony jest sposób, w jaki wykluwa się pisklę z jajka, ptaki budują gniazda [...]. Innymi słowy chodzi tu o pewien „pattern of behaviour” („wzorzec zachowania”) ²¹.

Istniejące zawsze i *a priori* archetypy są treściami nieświadomości zbiorowej (kolektywnej). Jungowski artysta, aby zintegrować archetyp ze świadomością, posługuje się symbolem. Tylko poprzez symbol archetyp dociera do świadomości. Takie działania wprowadzają twórcę w porządek kosmosu, zapewniają mu harmonię:

Kto mówi za pomocą praobrazów, ten mówi tysiącem głosów, ujarzma i przewycięża, a jednocześnie podnosi wzwyż to, co określa; przypadkowe i przemijające czyni wiecznotrwałym, los indywidualny przekształca w los ludzkości, a tym samym wyzwala w nas te pomocne siły, które zawsze umożliwiały ludzkości wyratowanie się z każdego niebezpieczeństwa i przetrwanie nawet najdłuższej nocy. [...] W tym tkwi tajemnica oddziaływania sztuki²².

19 J. M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm*, s. 168.

20 J. Prokopiuk, C. G. Jung, *czyli gnoza XX wieku*, [w:] C. G. Jung, *Archetypy i symbole*, wybór, tłum. i wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 20.

21 J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, tłum. S. Łypacewicz, wstęp C. G. Jung, Warszawa 1993, s. 62–63.

22 Cyt. za: tamże, s. 41.

Poeta ma jednak świadomość, że używane przez niego symbole – jeżeli zechce się nimi posługiwać – nie zawsze łączą go z czytelnikiem, często nie posiadają już wartości psychologicznej czy emocjonalnej, nie stanowią o wspólnocie doświadczeń poety i odbiorcy. Zostały pozbawione wartości sakralnej, dlatego gdy pojawiają się w wierszu, zostają uznane za symbole indywidualne, będące własnością tylko jednego poety, żyjemy bowiem w „społeczeństwie okradzionym z archetypicznych symboli”, w czasach, kiedy poezja:

zdaje się być [...] wielu piszącym niemożliwa lub prawie niemożliwa, bo poeta i ludzie czytający jego wiersze mówią innymi językami; bo symbole ewokowane przez poetę, nie będąc wspólną własnością wszystkich, nie są już symbolami wiążącymi²³.

Przyczyn takiej sytuacji upatrywał Rymkiewicz w despiarytualizacji współczesnego świata, której przejawem jest „roztrwonienie archetypicznych obrazów” i zanik podstawowych (inaczej: m e t a f i z y c z n y c h) doświadczeń, w których owe obrazy ujawniają się poprzez symbole. Doświadczenie metafizyczne ma szczególne znaczenie. Nie umyka z pamięci jak przelotne doznanie. Jest to przeżycie „nie do zapomnienia”. Poprzez nie dana jest nam „ontologiczna hierarchia”, pozwalająca odróżnić dobro od zła i będąca warunkiem porozumienia między poetą a czytelnikiem. Jednak zasób archetypalnych symboli i wzorów, choć został zapomniany, jest niezniszczalny. Jego nieustanne przywoływanie i przypominanie to zadanie p o e t y - m e t a f i z y k a. To jemu, jako jednemu z nielicznych,

23 J. M. Rymkiewicz, *Puszka Pandory*, [w:] tenże, *Czym jest klasycyzm*, s. 124 i 125.

dane jest owo podstawowe doświadczenie. Czym różni się on od poety zapisującego doświadczenie historyczne? Ten ostatni (jeśli nie jest tylko kronikarzem teraźniejszości) szuka w historii tego, co ponadczasowe. Zmierzając od pamięci indywidualnej, od własnych wspomnień z przeszłości, dociera do pamięci zbiorowej, do wspólnych doświadczeń ludzkości. Inaczej jest z poetą metafizykiem. Dla niego „znaki czasu teraźniejszego” są tylko potwierdzeniem doświadczenia metafizycznego. Poeta, za pomocą symboliki swego pokolenia, zapisuje to, co zostało ujrzane okiem wewnętrznym, „zasłyszane we śnie”. Gdy odtwarza obraz ptaka ze snu, dostrzega ptaka rzeczywistego, bowiem:

w każdym doświadczeniu metafizycznym jest coś, co nas – tu i teraz żyjących – potwierdza, coś, co jest tylko historyczne, ponieważ nasza plemienna pamięć żywi się naszym indywidualnym życiem²⁴.

W cytowanych powyżej programowych wypowiedziach młodego klasyka słowo *metafizyka* pojawia się wielokrotnie i oznacza tu sięganie w sferę podświadomości kolektywnej, wydobywanie z niej zapomnianych archetypicznych wzorów i przywracanie ich społeczności, w szatach symboliki czasu teraźniejszego. Takie rozumienie tego terminu zbliża poetę do C. G. Junga, dla którego archetyp, istniejący *a priori*, a będący domeną nieświadomości zbiorowej, jest metafizyczny, bowiem za metafizyczne uznaje psycholog to, co istnieje poza świadomością²⁵.

²⁴ Tamże, s. 130.

²⁵ Por. J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, s. 66–67.

POŻEGNANIE Z WERGILIUSZEM

Śledząc rozwój drogi twórczej Rymkiewicza, możemy przekonać się, że pewne tezy programowe zostają przez poetę odrzucone, a inne – zmodyfikowane. W rozpoczynającym tomik *Anatomia* (1970) wierszu *Otwock 1964* następuje pożegnanie z Wergilim. Nieprzypadkowo Rymkiewicz wybiera tego rzymskiego poetę, gdyż właśnie jego Eliot uważa za największego klasyka, który swym uniwersalizmem przewyższa nawet, nieco prowincjonalnego, Goethego. Eliot pisze:

Wergiliusz uzyskuje dla siebie centralność jedyne go klasyka; jest w centrum europejskiej cywilizacji w pozycji, której żaden inny poeta nie może dzielić z nim ani sobie uzurpować. Rzymskie Imperium oraz łacina to nie pierwsze lepsze imperium i nie pierwszy lepszy język, lecz imperium oraz język o przeznaczeniu w stosunku do nas wyjątkowym; poeta zaś, który to imperium oraz ten język uświadomił sobie i wyraził, jest piewą jedyne go swego rodzaju przeznaczenia. [...] Ważnością Wergiliusza dla nas, mówiąc językiem stylistyki, jest to, że daje nam kryterium. [...] Słowem: bez ciągłego przykładania miary klasycznej, którą zawdzięczamy Wergiliuszowi bardziej niż któremukolwiek poecie, stajemy się umyslową prowincją. [...] Klasykiem naszym, klasykiem całej Europy jest Wergiliusz²⁶.

Rymkiewicz, zapowiadając pożegnanie z Wergilim, żegna się więc w pewnym sensie ze swym poetyckim programem. Pożegnanie to dotyczy jednak przede wszystkim poetyki. Wiersze zyskują na jasności i przejrzystości. Głos poety współczesnego nie znika już wśród innych głosów. Autor dokonuje

26 T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk*, s. 224, 225 i 227.

przewartościowania własnych tekstów²⁷. W jednym z wywiadów Rymkiewicz podkreśla, że w początkowym okresie twórczości bardzo istotny był dla jego pokolenia „wybór tradycji technicznej”, wybór między awangardą Przybosa a Miłoszem i awangardą wileńsko-lubelską. Decydował on o kroju wiersza i rodzaju metafory. Obecnie sprawy te nie są już dla niego tak ważne²⁸. W późniejszych tomach poety (począwszy od zbioru *Co to jest droid*) dominuje strofa dystychiczna. Należy jednak podkreślić, że zasadniczo nie zmienia się problematyka utworów. Ona pozwala mówić o ciągłości pisarskiej drogi Rymkiewicza, który w wywiadzie z 1993 roku powiedział: „Myślę, że wszystko, co napisałem od połowy lat pięćdziesiątych, mogłoby być widziane jako próba reaktywowania przeszłości, ocalenia tego, co było”²⁹. Cała twórczość Rymkiewicza jest bowiem swoiście rozumianą rozmową ze zmarłymi. Świadczą o tym nie tylko tomiki poetyckie, również dramaty oraz bogata eseistyka historycznoliteracka. W twórczości poety najważniejszy był i jest problem śmierci. Sięganie do duchowego dziedzictwa przodków, będące wyróżnikiem klasycyzmu lat sześćdziesiątych, jest zatem kontynuowane do końca, choć zmienia się nieco jego forma. Balbus pisze, iż pożegnanie z klasycyzmem polega na tym, że „zmarli ustępują miejsca trupom”³⁰. Śmierć

27 O stosunku poety do własnej twórczości najlepiej świadczą kolejne wybory wierszy (por. J. M. Rymkiewicz, *Wybór wierszy*, Warszawa 1976; tenże, *Poezje wybrane*, Warszawa 1981; tenże, *Cicho ciszej. Wybrane wiersze z lat 1963–2002*, Warszawa 2003). W pierwszym najmniej miejsca poświęca wierszom z tomów *Konwencje* i *Animula*, w drugim i trzecim tomy te pomija całkowicie.

28 Por. „Jedną mową przemawiają żywi i umarli” (Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Beata Chmiel), „Przegląd Powszechny” 1985, nr 12, s. 336.

29 *Jak dobrze być poetą powiatowym* (Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Andrzej Waśko), „Arka” 1993, nr 44/45, s. 62.

30 S. Balbus, *Pożegnanie z Wergiliuszem*, „Życie Literackie” 1970, nr 38, s. 11.

ujmowana jest bowiem już nie tylko jako fakt kulturowy, lecz przede wszystkim jako proces biologicznego rozkładu, jest ona konkretna i zmaterializowana. Poszerzony zostaje również zakres stawianych przez poezję pytań. Obok problematyki metafizycznej pojawia się bowiem również problematyka m e t a j ę z y k o w a. Z tomików *Anatomia; Co to jest drożdż czy Thema regium* możemy wyczytać przeświadczenie o bezsilności języka wobec opisywanej nieudolnie rzeczywistości. Język jest tu, podobnie jak w twórczości wcześniejszej, k o n w e n c j ą. Jeżeli jednak dawniej konwencja była szansą na zrozumienie przeszłości i obroną przed psychologizmem, teraz jawi się jako nieunikniona bariera między nami a światem. Język jest narzędziem niedoskonałym, ale – co należy podkreślić – jedynym, który umożliwia porozumienie z umarłymi. Sytuację tę obrazuje m.in. wiersz *To jest klasycyzm (II)*. Przedmiotem opisu staje się tu róża (warto pamiętać, iż kwiat ten nazwany był przez poetę w jednym z esejów „symbolem jedności wszystkich czasów”). Wykorzystując dwa znaczenia tego pojęcia: dosłowne i symboliczne, poeta definiuje wiersz (komunikat), nazywając go „różą lingwistyczną”, zatem różą, która pełni „funkcję róży”, choć pozbawiona jest tego, co towarzyszy jej w zmysłowo poznawalnym świecie: „zapachu”, „płatków”, „pszczoły”, „kropli rosy” czy „łodygi”. Z utworu tego wyczytać możemy ambiwalentny stosunek do „róży-poezji”. Będąc tylko słowem, pozbawiona jest życia, ale jednocześnie jest środkiem komunikacji z tymi, którzy odeszli:

Ta róża w funkcji róży to pojęcie róży
Róża w funkcji pojęcia różana idea
[...]
Ten oddech z piersi które pękły w grobie
Ta lza płynąca z oczu których nie ma

(*To jest klasycyzm (II)*, TR, s. 28)

Rymkiewicz jako autor metajęzykowych tomików poetyckich, nadając powyższemu tekstowi tytuł *Czym jest klasycyzm (II)*, podkreśla związek z programem młodości. Nie odrzuca go, lecz zaznacza, co w owym programie jest dla niego najważniejsze: to d a w a n i e ś w i a d e c t w a o przeszłości, przypominanie umarłych oraz ich, często bolesnej, egzystencji, która staje się i naszym udziałem. Obcowanie (dzięki tekstom) ze zmarłymi, tak charakterystyczne dla współczesnego klasycyzmu, zapisuje poeta i w innych wierszach:

Ulepili mnie zmarli ze wszystkich cmentarzy

Ulepili moje kości jak im się zamarzy

Związali żebro z żebrem byle się trzymały

I jakieś płuca wzięli co by im płakały

[...]

Cmentarne moje gardło i cmentarne wargi

Cmentarne w moich płucach moich zmarłych skargi

(*** *I skąd mi się to wzięło...*, TR, s. 18)

Glina mną się nie napije

Trawa mną się nie nakarmi

Będą ze mnie jedli pili

Moi wszyscy moi zmarli

[...]

Będą dzielić się żebrami

Moją śliną moją skórą

A kto mną się nie podzieli

Musi umrzeć śmiercią wtórą

(*** *Glina mną się nie napije*, TR, s. 19)

Sposobem obrazowania nie nawiązuje Rymkiewicz, jak wcześniej, do wizji sennych, lecz odwołuje się do tego, co

materialne, oczywiste, dotykalne³¹. Z programem klasycyzmu łączy utwór przeświadczenie o nieustannej obecności przodków we wszelkich naszych literackich zmaganiach oraz o konieczności odwołania się do ich doświadczeń. Istotne jest tu również przekonanie, że tworząc dodajemy nowe wartości do istniejącej już kultury, a jednocześnie zmieniamy spojrzenie na twórczość czasu przeszłego. Związek z tradycją zostaje podkreślony dzięki zastosowaniu utrwalonych w literaturze systemów wersyfikacyjnych (najczęściej są to trocheje i jamby). Sięganie do utworów z przeszłości ożywia je, broni przed „śmiercią wtórą”, czyli zapomnieniem.

Jednym z istotnych założeń współczesnego klasycyzmu, zanegowanym w późniejszej twórczości poety, jest Jungowska teoria archetypów. Rymkiewicz po latach powie, że służyła mu ona raczej jako oręż przeciwko strukturalistom i „dłubactwu przyczynkarskiemu” polskiej historii literatury³². Zanegowanie teorii archetypów musiało nastąpić u badacza, który jako historyk literatury (a zajmował się zawodowo literaturoznawstwem w Instytucie Badań Literackich PAN już od 1965 roku) neguje wartość psychologizmu w badaniach literackich, przyjmując założenia krytyki tematycznej Spitzera. We wstępie do swej pracy doktorskiej Rymkiewicz, odrzucając propozycje Curtiusa, dla którego *topoi* były „niczym innym, jak wciele-

31 Dlatego niesłuszne pisze Hanna Augustyniak, nawiązując do powyższego utworu (w bardzo dobrej zresztą recenzji tomu *Thema regium*), iż poeta Rymkiewicza mówi poprzez archetypy (por. też, „*Ten kto umrze rodzi się czy kona*”, „Teksty” 1979, nr 3, s. 155). Prześledzenie recepcji twórczości Rymkiewicza przekonuje, iż o teorii archetypów krytycy pamiętali dłużej niż sam poeta.

32 Por. „*Ciekawi mnie tekst życia*” [Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia A. Dobrowolski], „Odra” 1987, nr 1, s. 19.

niami Jungowskich archetypów”³³, podkreśla, że utożsamienie toposu z archetypem jest niebezpieczne i zbędne, jeśli interesują nas nie fakty psychiczne, lecz teksty kulturowe³⁴. Wspomniana już wcześniej kategoria: „osobowość stylistyczna” rodzi się również w opozycji do psychologizmu. Ma ona także zastąpić proponowany przez strukturalistów „podmiot liryczny”. Co składa się na ową „osobowość stylistyczną”, nie zostaje wyjaśnione dokładnie w szkicach, gdzie pojęcie to pojawia się po raz pierwszy. Pomocą w jego zrozumieniu okazują się późniejsze wypowiedzi poety. W jednym z wywiadów na pytanie: jak można, nie popadając w psychologizm, „łącznie rozważać tekst i świadomość człowieka, który go napisał”, Rymkiewicz odpowiada:

[...] zajmujemy się tym, co jest w tekstach, co jest w dziele. Tylko tym [...]. Ale w dziele pojmowanym bardzo szeroko, [...] jako przekaz ludzkiego życia, a nie tylko jako dzieło należące do tak zwanej literatury pięknej. Ciekawi mnie nie tylko tekst literacki, ale tekst wszelki – tekst życia³⁵.

Kiedy jednak Jarosława Marka Rymkiewicza – autora biograficznych esejów – zaczyna interesować coraz bardziej życie twórcy, którym się zajmuje, kiedy stawia coraz więcej pytań

33 J. M. Rymkiewicz, *Mysli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968, s. 10.

34 Tamże, s. 25. We wstępie do swej pracy Rymkiewicz zarzuca Curtiusowi oraz Głowińskiemu, iż kładą oni nacisk na trwałe elementy toposu, podczas gdy należałoby zwrócić uwagę na jego przemiany historyczne. Sens tej polemiki kwestionuje Abramowska (por. też, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 3, red. H. Markiewicz, Wrocław 1988, s. 132).

35 „Ciekawi mnie tekst życia”..., s. 18.

dotyczących faktów z jego biografii, musi po raz kolejny przewartościować swój stosunek do metodologii badań literackich. Przewartościowania te są widoczne w jego dalszej drodze naukowej, zwłaszcza w esejach poświęconych wielkim roman-tykom, poczynawszy od książki habilitacyjnej *Aleksander Fredro jest w złym humorze*, skupionej na szczegółach z życia wielkiego dziewiętnastowiecznego komediopisarza.

ROZMOWY Z WIELKIMI DUCHAMI

W eseju *Juliusz Słowacki pyta o godzinę* znajdujemy dygresyj-ny fragment autotematyczny, który wydaje się zaprzeczeniem dotychczasowych rozważań o metodologii. Rymkiewicz podkreśla, że takie konstrukcje umysłu, jak: „podmiot liryczny”, „osobowość stylistyczna”, „narrator”, „persona”, „topos”, „struk-tura”, a więc konstrukcje, którymi posługujemy się w badaniach nad tekstem, utrudniają nam pełny i głęboki kontakt z dziełem i tym, który je tworzy. „Przestaliśmy bowiem rozmawiać z Wiel-kimi Duchami. I wszczęliśmy rozmowę ze znakami, struktura-mi, podmiotami lirycznymi”. Do rozmowy z duchami można i należy powrócić. Trzeba tylko usunąć z rozważań o poezji te „pyszałkowate konstrukcje: te mówiące podmioty, te styli-styczne osobowości, te struktury”³⁶. Czy Rymkiewicz, pisząc o „rozmowie z Duchami” i negując kategorie, które w przeszło-ści umożliwiły mu oddzielenie psychologii od literaturoznaw-stwa, zaczyna traktować tekst jako miejsce, gdzie ujawnia się psychika piszącego? W dalszych rozważaniach poeta próbuje pogodzić te sprzeczności podkreślając, że zrozumieć psychikę ujawniającą się w wierszach można tylko poprzez b a d a n i e j ę z y k a, bowiem „duch jest w języku i tylko tam, psychika

36 Por. J. M. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1989, s. 80.

piszącego wiersz, pisząca wiersz, jest w języku i tylko tam”. Poeta podkreśla, iż nie namawia do „grzebania się w jakichś psychicznych bebecach”. Wiemy tylko tyle, ile mówi nam tekst, nic więcej. I tylko ta część ludzkiej psychiki, jaka w nim się ujawnia, jest nam dostępna³⁷.

Powyższe spostrzeżenia wskazują, że wiele postulatów ukształtowanego w latach sześćdziesiątych i zapisanego w formie manifestów programu współczesnego klasycyzmu znalazło swoje pełne rozwinięcie dopiero w późniejszej twórczości Rymkiewicza. Lektura eseju *Kilka szczegółów* pozwala nam na przykład ponowić postawione wcześniej pytanie: Czy klasycyzm, którego istotą jest przywracanie przeszłości, chce ocalić cały dorobek kultury czy tylko wybrane elementy? Zatem jak istnieje to, co zostało zapomniane, jak istnieją nieczytane książki? W odpowiedzi na te pytania Rymkiewicz pozostawia swym czytelnikom możliwość wyboru. Jeśli bowiem wierzymy w istnienie świata idei, zapomniane lektury bytują tylko tam³⁸. Jeśli nie wierzymy – nie istnieją one wcale, konkretyzując się dopiero w momencie lektury, w pamięci tego, który czyta. O jednym jednak poeta-eseista jest przekonany: najpiękniejsze i najpełniejsze jest „nasze tutaj istnienie”, a ci, którzy je porzucili, pragną nie tyle zaistnieć w świecie idei, ile „skonkretyzować się” w naszej egzystencji, zaistnieć w naszej pamięci³⁹. Jest jeszcze jedna możliwość. Nieczytane książki istnieją „w pamięci duchów”, bez względu na to, jak owe duchy rozumiemy, jeśli oczywiście w nie wierzymy. „Jeśli nie wierzę w duchy,

37 Tamże, s. 81.

38 Tam też istnieją zapomniane gatunki literackie. „Umieranie gatunków – sugeruje Rymkiewicz – to jest problem metafizyczny, bo może one należą do sfery czystych idei: a jeśli tak jest, no to nie powinny umierać” (por. *Mickiewicz czyli Wszystko...*, s. 61).

39 Por. J. M. Rymkiewicz, *Kilka szczegółów*, Kraków 1994, s. 40–42.

to nie wierzę też w aktualne istnienie rzeczy, które istniały w przeszłości, a potem zostały całkowicie i przez wszystkich zapomniane⁴⁰. Współczesny klasycyzm jawi się po latach jako „rozmowa z duchami” przeszłości (rozmowa poprzez słowo pisane). Co ciekawe, są to często duchy postaci mało znanych, przypadkowych, które zaczynają istnieć w cieniu Wielkich Duchów naszej literatury, w cieniu Mickiewicza, Słowackiego, Fredry. Na spotkanie z Wielkimi Duchami trzeba się przygotować „wnikając w «ich» teksty”, „rekonstruując” sobie „z tekstów” przywoływane postaci⁴¹. Warto zwrócić uwagę na warstwę lek-sykalną wypowiedzi Rymkiewicza. Zauważmy, że to, co w manifestach klasycyzmu nazywane było p o n a w i a n i e m w z o - r u czasu minionego, nawiązywaniem do kultury przeszłości, teraz jawi się jako r o z m o w a z d u c h a m i. Choć w obu przypadkach istotne są nawiązania do przeszłości, z m i a n a s p o s o b u n a z y w a n i a tych nawiązań jest znacząca. We wczesnej twórczości szukaliśmy metafizyki rozumianej przede wszystkim jako „transcendencja” między kulturami minionych epok. Twórczość późniejsza zmusza do weryfikacji takiej definicji metafizyki, zwłaszcza jeśli zawierzmy poecie, który kilkakrotnie podkreśla, iż rozmowę z duchami należy rozumieć dosłownie. Jest ona nie tylko lekturą tekstów przeszłości, lecz duchowym spotkaniem, wiążącym się z niemal wyczuwalną obecnością tych, którzy odeszli⁴². Dialog z duchami dotyczy tematyki metafizycznej, to stawianie pytań (o sens istnienia,

40 Tamże, s. 124.

41 „Ciekawi mnie tekst życia”, s. 19–20; por. również E. Witt, Jarosław Marek Rymkiewicz rozmawia z duchami, „Tygodnik Kulturalny” 1982, nr 15, s. 12.

42 Por. m.in. „Ciekawi mnie tekst życia”, s. 19. Ponieważ rozmowa z duchami rozumiana dosłownie nie może być przedmiotem historycznoliterackich badań, kwestia ta, choć niewątpliwie metafizyczna, nie będzie poruszana w niniejszych rozważaniach.

o sposoby przeciwstawiania się śmierci, o perspektywy eschatologiczne, o Boga) i próba odpowiedzi na nie przy pomocy tekstów poetów przeszłości.

Śledząc rozwój twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza, dostrzec można, iż mimo zmiany w spojrzeniu na literaturę, Rymkiewicza-klasyka wiele łączy z Rymkiewiczem zajmującym się romantyzmem⁴³. „Tajemniczym przejściem klasycysty na pozycje skrajnie romantyczne” nazywa Barańczak tomik *Ulica Mandelsztama*, uznając, iż kulturowany tam „narodowo-mesjanistyczny mit” jest oznaką końca klasycyzmu polskiego⁴⁴. Nie jest to zaskakujące, jeśli przyjąć przytaczaną już tezę Błońskiego, że źródeł Rymkiewiczowskiego klasycyzmu należy szukać m.in. właśnie w romantyzmie. Postulowane w programie zrównanie przeszłości z teraźniejszością w pełni realizuje się w esejach historycznoliterackich autora *Żmutu*, choć przejawia się tu inaczej niż w tekstach poetyckich. Charakterystycznym zabiegiem, który pozwala twórcy cyklu mickiewiczowskiego osadzić swych bohaterów w „Wiecznym Teraz” jest przywołanie postaci z różnych epok (postaci, które łączy Wielki Duch Mickiewicza) i osadzenie ich w jednym powieściowym miejscu akcji. Warto przywołać choćby obraz z książki *Do Snowia i dalej*. Oto jezioro Świteż gromadzi na swoim brzegu tych, w których życiu odegrało istotną rolę. Michał Wereszczaka spotyka się tu z Mickiewiczem, nieopodał, na kamieniu, siedzi Maryla. Nieco dalej, pod krzakiem bzu widzimy dwóch historyków, Pawłowicza i Chłopickiego, podążających w swych badaniach u schyłku

43 Zwraca na to również uwagę w swej recenzji Adam Poprawa, podkreślając, iż piarstwo Rymkiewicza jest „konsekwentną całością”, a „Bakiet to nieco inna postać Wiecznego Teraz” (por. tenże, *Jesteśmy przypisami* („Bakiet” Jarosława Marka Rymkiewicza), „Odra” 1991, nr 3, s. 60).

44 Por. S. Barańczak, *Prawdziwy koniec klasycyzmu polskiego*, „Zeszyty Literackie” 1985, nr 12, s. 144.

XIX wieku śladami Mickiewicza, w wodach jeziora spotykamy archeologa Zawiszę, badającego „grot jaćwieskiej strzały”. W gronie tym nie zabrakło również Piotra Chmielowskiego i dwudziestowiecznego mickiewiczologa, Józefa Kallenbacha. Jest tu i autor tej zadziwiającej sceny, twórca powieści, zajęty rozmową z kochanką Wereszczaki, Fany Oledzką z Kosuża⁴⁵. Wszyscy oni zostali zgromadzeni nad brzegiem jeziora nie tylko po to, by świadczyć o jedności czasów czy o możliwości współistnienia żywych z umarłymi, lecz także by postawić najważniejsze w późnej twórczości Rymkiewicza pytania – o sens istnienia i o transcendencję⁴⁶.

Rymkiewicz-eseista podkreśla wielokrotnie, że przedmiotem jego zainteresowania jest coraz częściej los człowieka jako jednostki. Klasyk, mówiąc o śmierci, dostrzegał przede wszystkim jej uniwersalność, powszechność, powtarzalność w kolejnych ludzkich istnieniach. Po latach ważniejsza staje się śmierć konkretna, tej a nie innej osoby, powtarzalna tylko poprzez jej odtworzenie w literaturze. Stąd tak szczegółowe, czasem wielokrotnie ponawiane opisy śmierci Rymkiewiczowskich bohaterów, precyzyjne (choć czasem fikcyjne) obrazy ostatnich chwil życia. W jednym z wywiadów Rymkiewicz stwierdził:

[...] najważniejszy jest indywidualny los ludzki. Teraz w historii interesują mnie takie szczegóły, które nie mogą się powtórzyć, które niczego nie wyjaśniają, które nie mają nawet żadnej wagi symbolicznej. Zatem to wszystko, co jest konkretem historycznym⁴⁷.

45 Por. J. M. Rymkiewicz, *Do Snowia i dalej*, Kraków 1996, s. 104.

46 Tamże, s. 105.

47 „Jedną mową przemawiają żywi i umarli...” (Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Beata Chmiel), „Przegląd Powszechny” 1985, nr 12, s. 330.

Podsumowaniem powyższych rozważań może być jeden z późnych wierszy poety, ukazujący jego osobisty stosunek do programu młodości i wskazujący kierunek dalszej drogi twórczej. Poprzez nawiązanie do słynnej sceny końcowej II części *Dziadów* podkreślony zostaje dystans zarówno do klasycyzmu, jak i do obecnych fascynacji romantyzmem:

[...]

I na nic mi klasyczne wieńce
Wcale mi nie jest w nich do twarzy
O gdybym mógł być tym młodzieńcem
Co szuka szczęścia na cmentarzu

Znałem i ja tę tam dziewczynę
Ale mnie właśnie grypa bierze
Pora już zażyć aspirynę
I zasnąć przy kaloryferze

(*Sentymentalny wierszyk marca*, ZNBP, s. 9–10)

Zainteresowanie konkretem, tym, co materialne, w ostatnich tomach Rymkiewicza owocuje częstym wprowadzaniem do wiersza potocznej leksyki, uderza również prostota składni i nieskomplikowane rymy. Utwór staje się zapisem elementarnych egzystencjalnych doświadczeń. Jak pisze Kaliszewski:

Poeta wkłada czapkę błazna. Ale przecież to są tylko maski. *Sentymentalny wierszyk* – jakże znaczące i niby bagatelizujące zdrobnienie – stanowi próbę spojrzenia za siebie, próbę oceny tego, co się wybrało, robiło i mówiło⁴⁸.

Efektem tego spojrzenia jest autoironia, o czym świadczy zabieg polegający na zderzeniu podniosłego charakteru wiersza

48 W. Kaliszewski, *Poeta opuszcza ogród*, „Więź” 1999, nr 12, s. 204.

z elementem potocznym w zakończeniu (antyklimaks), dostrzegamy tu dystans tak dobrze znany czytelnikom powieści *Rozmowy polskie...* Jest w tej ironii również akceptacja własnej drogi twórczej oraz własnej osoby, mimo świadomości nieuniknionych zmian, jakie wiążą się z przemijaniem i mimo często ambiwalentnej oceny swych literackich dokonań. Nie sposób nie zauważyć jednak, że Rymkiewicz pozostał klasykiem w zakresie wersyfikacji. Im dalej od deklaracji manifestów, tym więcej w jego tomach wierszy numerycznych, zwłaszcza realizujących tok jambiczno-trocheiczny. System metryczny, obok uniwersalnej problematyki, staje się sposobem nawiązywania do twórców i poetyk przeszłości.

POETA I JĘZYK

Rymkiewicz poświęca wiele miejsca w swej twórczości rozważaniom dotyczącym języka – to dla niego jeden z najważniejszych tematów. W manifestach zajmuje się językiem przede wszystkim jako tworzywem poezji. Język, podlegający zmianom w czasie (słowa są w ruchu: jedne znikają, inne powstają, jeszcze inne zmieniają znaczenie), dla poety winien być miejscem spotkania przeszłości z teraźniejszością. Wtedy pisze on w taki sposób, „jakby dane mu było współcześnie, tu i teraz, całe terytorium języka polskiego”. Dla niego słowa i końcówki fleksyjne stosowane przez Naborowskiego czy Mickiewicza mogą znaleźć swe miejsce w wierszu dnia dzisiejszego. Poeta „powinien więc łączyć wiedzę o języku i świadomość językową poety romantycznego, poety metafizycznego i średniowiecznego anonimów ze świadomością językową człowieka współczesnego”¹.

1 Por. J. M. Rymkiewicz, *Poeta i język*, [w:] tenże, *Czym jest klasycyzm*, Warszawa 1967, s. 42.

Problematyka metajęzykowa ujawnia się już we wczesnych wierszach autora manifestów. Warto zwrócić uwagę na utwór *Mickiewicz w Paryżu*. Podmiot, którym jest tu sam wieszcz, spoglądając z dystansu na dzieło swego życia, ocenia moc słowa poetyckiego, jego wpływ na słuchaczy („Płakali, to mi miłe”), pragnących odnaleźć w opisach Litwy arkadyjską młodość czy z wallenrodyczną determinacją ruszyć na Belweder. Poeta romantyczny próbuje ocenić swą rolę w kształtowaniu historii. Czuje się tylko świadkiem dzielącym z narodem apokaliptyczne wizje zagłady:

Mnie kazano, na Litwie. Głos słyszą z katedry;
Mój czy przeznaczony? A w snach, jak ja, widzą
Stada płonących koni, pędzące bez jeźdźców
Przez pola zbóż zielonych. Będzie, co być miało.
Nie ja wydałem wyrok. [...]

(*Mickiewicz w Paryżu*, M, s. 11–12)

Dzięki zastosowaniu mutacji wiersza regularnego i poprowadzeniu swoistej „gry z dystychem”² tok monologu sugeruje wahanie, niepewność, oczekiwanie. Podmiot liryczny ma świadomość, że jego „słowo stało się ciałem” i że ponosi odpowiedzialność za zachodzące zmiany. Działanie poety nawołującego lud do czynu w imię wolności obraca się przeciwko niemu. Zostaje usunięty z państwa przez tych, którzy zawdzięczają mu władzę („Już obywatel Ygrek pod drzwiami sypialni // Podnosi sztylet i książkę otwiera. Potem wygna poetę”). Słowo poetyckie ponosi klęskę, nie zostaje zrozumiane zgodnie z intencjami twórcy, jest narzędziem, które po osiągnięciu celu trzeba, jako

2 Por. L. Pszczółowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław 1997, s. 385.

niewygodne, odrzucić. Dlatego właśnie w omawianym wierszu Platon, który chciał wypędzić poetów ze swego doskonałego państwa, „ze śmiechu bije się po udach”, dostrzegając paradoksalność ich losu. Stosunek do słowa poetyckiego jest tu ambiwalentny, na co wskazuje ostatnia zwrotka utworu:

[...] Słowo słowu kłamie.

Wiersz jest czym? Wiersz jest tylko pieniądź zaśniedziały.

Położą go poecie pod sztywnym językiem.

(Mickiewicz w Paryżu, M, s. 12)

Aluzja do Mickiewiczowskiej *Improwizacji*³ to wyraz zwątpienia w moc słowa, które jednak ma wartość antycznego obola wręczanego Charonowi, a więc jest bezcenne. Umożliwia zbawienie, staje się zapłatą za dar nowego życia. Rymkiewicz po latach, w pełnym dystansu komentarzu do powyższego utworu, pisze, iż jest on „przewrotną pochwałą poezji; mówi, że poezja jest niczym, jest czymś zupełnie nieważnym, a jednocześnie jest czymś najważniejszym na świecie”⁴.

Późniejsza twórczość Rymkiewicza (powieści, eseje, utwory poetyckie od tomiku *Anatomia*) wskazuje na coraz szerszy krąg zainteresowań autora. Przedmiotem jego rozważań staje się

- 3 Chodzi tu o fragment monologu Konrada (por. A. Mickiewicz, *Dziady, Część III*, [w:] tenże, *Dzieła*, t. III, oprac. S. Pigoń, Kraków 1949, s. 158):

Nieszczęsny, kto dla ludzi głos i język trudzi:

Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie;

Myśl z duszy leci bystro, nim się w słowach złamie,

A słowa myśl pochłoną i tak drżą nad myślą,

Jak ziemia nad połkniętą, niewidzialną rzeką.

Z drżenia ziemi czyż ludzie głąb nurtów docieką,

Gdzie pędzi, czy się domyślą? –

- 4 Mickiewicz czyli *Wszystko* (Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa), Warszawa 1994, s. 17.

język już nie tylko jako narzędzie poetyckich działań, ale przede wszystkim jako pośrednik między – z jednej strony – człowiekiem a światem poznawalnym zmysłowo, z drugiej – człowiekiem a Bogiem czy sferą metafizyczną, sferą, której zmysłami poznać nie sposób, ale którą od wieków filozofia i poezja próbują opisać słowami – narzędziem jedynym, choć niedoskonałym. Podejmując tę problematykę, poeta dokonuje swoistej transpozycji problemów filozofii języka, lingwistyki i epistemologii na grunt poezji. Pierwsze tego ślady możemy odnaleźć już w tomiku *Anatomia*. Odtąd istotnym pojęciem staje się s ł o w o, a uwaga czytelnika zostaje skierowana na problematykę m e t a j ę z y k o w ą. Rozważania nad twórczością tego okresu warto zatem poprzedzić krótką genezą filozoficznej refleksji nad językiem.

W MATNI WITTGENSTEINA. TRAKTAT METAFIZYCZNY

W poezji Rymkiewicza znajdujemy wyraz zainteresowania problematyką filozofii języka. Istotnym pytaniem, jakie pojawia się w wielu jego utworach, jest pytanie o relacje między światem (przedmiotem poznania) a człowiekiem (podmiotem poznającym), który badając rzeczywistość, posługuje się zmysłami, porządkuje ją w umyśle i nazywa za pomocą języka. Język nie jest w stanie ani prawdziwie poznać, ani opisać rzeczywistości wobec słowa zewnętrznej. Pierwsi filozofowie starożytnej Grecji, stawiając pytanie o *arche*, czyli o pierwszą przyczynę i zasadę rzeczywistości, również odwoływali się do języka naturalnego, bowiem ową rzeczywistość rozumieli jako świat realny. Jego istnienie nie podlegało dyskusji, choć odpowiedzi na pytanie o rację bytu świata dawano różne. Rozumowanie, które prowadziło do wniosków, iż *arche* to woda, ogień, powietrze czy liczba, przeprowadzane było właśnie w języku naturalnym. Filozofami zwracającymi większą uwagę na język jako środek opisu rzeczywistości byli dopiero Platon i jego uczeń, Arystoteles,

ale i oni nie zakwestionowali ścisłego związku między światem a językiem, w którym ów świat był opisywany. Dopiero filozofia Kartezjusza stwarza podstawę do rozdziału rzeczywistości od myśli o niej. Wkraczamy zatem na teren filozofii świadomości. Tak pisze o tym Albert Krąpiec:

Gdy po Kartezjuszu przedmiotem pierwszym filozoficznego wyjaśniania stała się idea subiektywna, myśl, wówczas stracono naturalny łącznik z realnym światem. Odtąd trzeba już było uzasadniać i udowadniać, że naszym ideom jakoś „odpowiada” rzeczywistość. [...] Zaistniała osobiwa w filozofii sytuacja „budowania mostów” pomiędzy poznaniem i rzeczami⁵.

Od filozofii myśli już tylko krok do nowożytnej filozofii języka. Głównym przedmiotem rozważań tej dziedziny staje się język jako system znaków, a także jego odniesienie do pojęć i sądów oraz do realnego przedmiotu.

W podejmującej tę tematykę poezji Rymkiewicza pojęcia ogólne, usiłujące uporządkować świat, zamknąć go w kategoriach rodzaju i gatunku, są bezradne wobec cudów natury. Choć są lotne jak ptaki, nie mogą „dośćignąć” ptaka realnego:

Cudownych rzeczy uczy nas natura
Liść nie jest w liściu strumień nie w strumieniu
[...]
W ulotne pierze słowo się odziewa
W zielonych liściach ptasie gniazdo ściele

Ptasie ma pióra w piórach ptasio śpiewa
Słowo jest w piórach nie jest słowo w krtani
Ptacy są lotni w słowie nam nie znani

(*La finestra aperta*, At, s. 24)

5 Por. M. A. Krąpiec, *Język i świat realny*, Lublin 1985, s. 11.

Zabieg animizacji, jakim posłużył się Rymkiewicz, by oddać charakter słowa, podkreśla, iż ptasie atrybuty przysługują nie tylko poecie, lecz i tworzywu, z którego buduje on swój świat przedstawiony. Dane nam jest spoglądać na naturę przez „otwarte okno” naszych zmysłów. Wypuszczamy przez to okno słowa-ptaki, które, ścigając istotę rzeczy, próbują się do nich upodobnić. Ptak pełni w tym utworze dwie funkcje. Jest przykładem bytu „nie do opisania” i jednocześnie opisującym ów byt słowem. Oddaje w ten sposób „niepochwytność” i „ulotność” zarówno tego, co opisywane, jak i opisującego. Zarówno ptaki, jak i słowa możemy określić epitetami „ulotne” i „śpiewne”, co świadczy o wzajemnym przenikaniu się języka i bytu oraz o niemożności zamknięcia świata w słowie. Ta niemożność nie oznacza, jak sugerowali niektórzy krytycy, zakwestionowania istnienia realnego świata⁶. Jest raczej wskazówką, iż warto szukać poza materialnym także innego wymiaru rzeczywistości. Biskupski pisze o niemal platońskiej „idei liścia” w wierszu Rymkiewicza, podkreślając jednak, iż na nic zda się owa idea, gdy nie ma „konkretnego liścia”⁷.

Zapisem kolejnych prób określenia relacji między słowem a rzeczą są wiersze z tomu *Co to jest drożdż*. Tym razem w tytułowym drożdżu nie można doszukiwać się znaczeń symbolicznych. Nie śpiewa on głosem zmarłych przodków, nie jest symbolem radości życia pośmiertnego, niewiele ma również wspólnego z Eliotowym drożdżem-przewodnikiem⁸. A choć nie-

6 Por. m.in. R. Matuszewski, *Teoremat drożdża*, [w:] tenże, *Z bliska*, Kraków 1981, s. 289.

7 A. Biskupski, *Leibnizańskie pytanie Rymkiewicza*, [w:] tenże, *Tym jest jeszcze poezja*, Łódź 1980, s. 219.

8 Wołający i śpiewający drożdż, wzywający do nowego, jeszcze nieznanego życia pojawia się w wielu utworach Eliota (*Ziemia jałowa*, *Środa popielcowa*, *Marina* oraz *Burnt Norton*).

kiedy w wierszach Rymkiewicza można go utożsamić z poetą („poeta jest drozdem w ardeńskim gaju”, *Co to jest drozd (I)*, CD, s. 7; „ten drozd jest poetą”, *Na śpiew drozda*, At, s. 20), wydaje się, że w tym przypadku tytułowe pytanie ma raczej charakter ogólny i dotyczy relacji między bytem konkretnym, empirycznie sprawdzalnym – drozdem, drzewem czy – jak pisze poeta – „czym bądź” (*Co bądź*, s. 31), zatem dowolnym obiektem fizycznego świata – a jego językowym odpowiednikiem. Drozd może być tu nazwany symbolem jedynie w takim znaczeniu, jakie temu pojęciu nadaje Peirce. Ten amerykański filozof, różniąc wśród znaków symbole, ikony i indeksy, te pierwsze nazywa znakami konwencjonalnymi. Plan wyrażania nie łączy się tu z planem treści na zasadzie podobieństwa, lecz umowy. Symbolami są m.in. wyrazy, którymi nazywamy otaczający nas świat. W takim znaczeniu drozd-symbol to słowo próbujące opisać rzeczywistość, także słowo poetyckie. Ważnym pytaniem, jakie rodzi się w wyniku tych rozważań, jest pytanie o relacje między lingwistyką a poezją. Wydaje się bowiem, że Rymkiewiczowi nie chodzi tu wyłącznie o prezentację osiągnięć współczesnej filozofii języka. Jest on wszak przede wszystkim poetą, zatem prawa rządzące językiem poetyckim interesują go bardziej niż spekulacje filozofów:

Czy to jest drozd wśród liści jarzębiny
Co to jest drozd czy drozd jest z krwi i gliny

Czy drozd to jest synteza snu i liści
Czy to jest drozd co mi się gwizdząc iści

(*Co to jest drozd, I*, CD, s. 7)

Pytając o sposób istnienia drozda (zdania pytające dominują w całym omawianym tu tomie), można próbować ustalić relacje między bytem konkretnym a bytem poetyckim. Ten ostatni

– w przeciwieństwie do pierwszego – nie daje się precyzyjnie określić. Określenie metaforyczne („drozd to [...] synteza snu i liści”) wskazuje, iż nie jest on jedynie wytworem wyobraźni, lecz może odsyłać do rzeczywistości. Ale odsyłając do konkretnego drozda, nie musi odsyłać do pojęcia drozda, do *signifiant*. Jak zatem sytuuje się wyśpiewany przez poetę drozd wobec *signifiant* i *signifié*? Należy do planu wyrażania czy do planu treści? Poetycki drozd nie mieści się w tym podziale. Nie musi implikować cech materialnego ptaka („złoty jest drozd, lecz może być zielony”). Poeta może zmienić *signifié*, pozostawiając tylko brzmienie i znak graficzny:

Gwiżdż *signifiant* lecz gdzie jest *signifié*
Może to drozd kto tego drozda wie

(*Co to jest drozd, I*, CD, s. 7)

Lecz czy to drozd czy tylko znak
A w znaku tym znaczenia brak

I to jest drozd to właśnie to
Co drozdem być nie może bo

(*Co to jest drozd, II*, CD, s. 42)

Jedną z charakterystycznych cech poetyki Rymkiewicza jest przypisywanie tym samym pojęciom różnych znaczeń, nawet w obrębie jednego tekstu. Operacje na słowach nie są tożsame ze zmianami świata, stąd „drozd «zapisany» to właśnie to / Co drozdem «empirycznym» być nie może bo” rzeczywistość tworzona w języku istnieje niezależnie od realnego świata. Poprawa zauważyła, że paralelizm budowy pierwszej i ostatniej zwrotki wiersza *Co to jest drozd (II)* (identyczność rymów, tworząca konstrukcję klamrową) sugeruje figurę błędnego

koła, w które poeta wpisuje relacje między istnieniem a znaczeniem⁹. Gramatyka języka, jej prawa są dla poety uciążliwe. Nie pozwalają wyrazić tego, co poza język wykracza (**** Dlaczego czasownik zaistnieć...*). Te poetyckie konstatacje są jednak czynione z ironicznym dystansem. W wierszu *Co to jest drozd* (I) efekt humorystyczny zostaje uzyskany poprzez umieszczenie naukowych pojęć (*signifiant, signifié*) w sąsiedztwie zwrotów potocznych. Zrymowanie wyrazu *signifié* z ostatnim słowem, bynajmniej nienaukowego zwrotu – „kto tego drozda wie”, jest tego zmiennym przykładem. Poprawa dodaje, że dystych ten, jako jedyny w wierszu, został dodatkowo wyróżniony poprzez zastosowanie męskich klauzul¹⁰. W ironiczny nawias wzięte zostały nie tylko pojęcia z zakresu lingwistyki. Poeta potrafi bawić czytelnika również pojęciami filozoficznymi. Te słowne zabawy bardzo różnie odbierane były przez krytyków. Bienkowski widział w nich „wyobraźniową wersję dociekliwości naukowej”¹¹, Matuszewski jej formalny efekt nazywał „wykwintną koronką słów i dźwięków”¹², dla Pieszczachowicza są one przejawem „sofisteryjnej wyobraźni” poety¹³. Najpełniejszym wyrazem tej zabawy jest, kończący tomik, *Traktat metafizyczny* (Bruno-Kamiński nazywa go znacząco „stylizatorskim majstersztykiem”¹⁴). Utworowi temu patronuje niewątpliwie Ludwik Wittgenstein, ze swoim *Traktatem logiczno-filozoficznym*. Na patronat ten

9 Por. A. Poprawa, *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Wrocław 1999, s. 33.

10 Tamże, s. 32.

11 Z. Bienkowski, (rec. tomu *Co to jest drozd*), „Kultura” 1974, nr 20, s. 3.

12 R. Matuszewski, *Teoremat drozda*, „Literatura” 1974, nr 13 (przedruk w: tenże, *Z bliska*, s. 292).

13 J. Pieszczachowicz, „*Poeta jest drozdem*”, [w:] tenże, *Pegaz na rozdrożu. Szkice o poezji współczesnej*, Łódź 1991, s. 94.

14 Por. M. Bruno-Kamiński, *Propozycje i obsesje*, „Życie Literackie” 1974, nr 45, s. 10.

wskazuje chociażby forma Rymkiewiczowskiego *Traktatu*, który jest zbiorem też ponumerowanych liczbami dziesiętnymi, zapisanych językiem parodiującym język filozofa i ujawniającym tę parodię:

- 3.1. Drzewo nie obrasta.
- 3.2. Ani w liście ani w obłoki.
- 3.3. Ani w słowa.
[...]
- 7.5. Drzewo nie ma nic wspólnego z.
- 7.6. Nie ma nic wspólnego.
- 8.1. Ale nie ma także różnicy między drzewem a.
- 8.2. Na przykład między drzewem a drzewem.
- 8.3. Na przykład między drzewem a ptakiem jest pewna różnica. Trudno uchwytne. O tym powiem kiedy indziej.
- 8.4. Ale nie obrasta w ptaki. To wiem na pewno.
- 9.1. Wybiera siebie spośród siebie.
- 9.2. Jest syntezą a priori.
- 9.3. Zsyntetyzowało samo siebie.

(*Traktat metafizyczny*, CD, s. 47)

Efekt parodystyczny uzyskany został m.in. dzięki włączeniu w pozornie suchy i rzeczowy tok rozważań zwrotów ujawniających osobisty stosunek podmiotu do materii wyводу („O tym powiem kiedy indziej”, „To wiem na pewno”) oraz przez zmetaforyzowanie języka traktatu („drzewo nie obrasta [...] w obłoki, [...] w słowa, [...] w ptaki”, „drzewo jest [...] odziane w sierść i krew drzewa”). I tu, jak w utworach o drożdżach, ujawnia się przekonanie o rozdziwieniu między słowem a jego materialnym odpowiednikiem. Komentując powyższy utwór, Przybylski pisze: „W *Traktacie metafizycznym* Rymkiewicz analizuje [...] treść «pojęć» na przykładzie znaku «drze-

wo» i cały jego wysiłek zmierza ku temu, aby ukazać naturę tej abstrakcji, to znaczy wykryć, do jakiego stopnia treść pojęcia jest sprzeczna z bezpośrednim doświadczeniem¹⁵. Rymkiewicz, parodiując język filozofa, podważa więc jego tezę, iż zdania formułowane w oparciu o doświadczenie odpowiadają faktom i rzeczom, są wiernym obrazem rzeczywistości, gdyż czerpią swe znaczenia od przedmiotów¹⁶. Zakwestionowanie tej myśli opiera się na świadomości, iż zdania są zbudowane ze słów, a słowa, jak pisał Platon w *Liście*¹⁷, którego fragment Rymkiewicz czyni mottem swego utworu, mają charakter k o n w e n c j o n a l n y, są u m o w n e. *Traktat metafizyczny* to bodaj jedyny tekst poety, w którym filozof ten jest jego sprzymierzeńcem. W przywołanym tu liście Platon opisuje proces dochodzenia do prawdy. Poznanie przedmiotu opiera się na przedstawieniach. Są to: nazwa, określenie (definicja), obraz i wiedza o nim. Nie dają one jednak wiedzy pełnej, „bo myśl ludzka niedoskonałym tylko może posługiwać się narzędziem, mową, w nazywaniu i określaniu przedmiotów”¹⁸. To od człowieka zależy, jaki byt przyporządkuje tak a nie inaczej brzmiącemu słowu, co więcej, od niego również zależy, jakich słów użyje, by go opisać. Stąd tak odmienny sposób podejścia do przedmiotu w różnych koncepcjach filozoficznych. *Traktat metafizyczny*

15 R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 32.

16 Por. E. Gilson i in., *Historia filozofii współczesnej...*, tłum. B. Chwedeńczuk, S. Zalewski, Warszawa 1979 (tu: rozdz. *Język i metafizyka*).

17 Chodzi tu o następujący fragment: „Tak samo i nazwy przedmiotów: żadna, twierdzymy, nie przysługuje żadnemu na mocy jakiegś pewnie ugruntowanej zasady, i nie ma w tym nic niemożliwego, aby to, co teraz nazywamy okrągłym, nazywać prostym, a co prostym, okrągłym, i aby dla tych, którzy nazwy te przedstawiają i będą je stosować odwrotnie, nie miały one mniejszej pewności w użyciu” (Platon, *List VII*, 343 BC, [w:] tenże, *Listy*, tłum. M. Maykowska, Warszawa 1987).

18 Por. M. Maykowska, *Wstęp*, [w:] Platon, *Listy*, s. XXIII.

jest konsekwencją przyjęcia tezy starożytnego filozofa. Utwór ukazuje, jak różne znaczenia można przypisać pojęciu duszy, drzewa, a nawet słowu. Dlatego opisywane tu byty definiowane są na różne sposoby, często przy użyciu sprzecznych tez. Barańczak podkreśla, iż poeta buduje swą własną „metafizykę paradoksalną, opartą na ciągłych sprzecznościach wewnętrznych”¹⁹, dodajmy: jakby przeczuwał, że w każdej z proponowanych przez filozofię wizji świata jest nieco prawdy, choć są to tylko prawdy cząstkowe, często negujące się nawzajem:

- o.1. Drzewo nie jest podmiotem.
- o.2. Ani przedmiotem.
- o.3. Ani przedmiotem w podmiocie.
- o.4. Ani czymś pomiędzy.
- o.5. Nie jest korelatem.
-
- 1.1. Drzewo jest sobie przedmiotem.
- 1.2. Albo sobie i przedmiotem i podmiotem.
- 1.3. Albo czymś pomiędzy.
- 1.4. Pomiedzy sobą.
- 1.5. Samo sobie.
- 1.6. Sobie korelatem.

(*Traktat metafizyczny*, CD, s. 45–46)

Stosunek poety do filozofa jest ambiwalentny. Z jednej strony przeczy obrazkowej teorii znaczenia, z drugiej – zgadza się z diagnozą, iż tylko w języku myślimy i opisujemy rzeczywistość²⁰. („Granice mego języka oznaczają granice mego świata” – pisze Wittgenstein – „Logika wypełnia świat; granice świata są

¹⁹ S. Barańczak, *Świat bez czasu*, „Twórczość” 1975, nr 1, s. 111.

²⁰ Dla filozofa logika jest kantowską aprioryczną formą, przejawiającą się w języku i myśleniu. Znaczy to, iż nie możemy poznawać świata inaczej, jak tylko posługując się zasadami logiki i językiem podlegającym jej prawom

też jej granicami²¹). Każdy z trzech szeregów zdań orzekających, składających się na Rymkiewiczowski utwór, kończy się podobnym podsumowaniem: „Tyle o drzewie”, „Tyle o duszy”, „Tyle o słowie”. Zatem t y l k o t y l e możemy powiedzieć o bycie, na ile pozwala nam nasz język. Aby bowiem sensownie, prawnomocnie (z filozoficznego punktu widzenia²²) wydawać sądy o rzeczywistości, należy wyjść n a z e w n ą t r z własnego języka, a więc na zewnątrz własnego świata, co oczywiście nie jest możliwe. Poeta nie godzi się także z wnioskami, jakie wyciąga Wittgenstein ze swych rozważań, nie zgadza się na zakwestionowanie sensu uprawiania tradycyjnej filozofii. *Traktat metafizyczny*, będąc parodią traktatu filozoficznego, obraca w żart doniosłe przemyślenia Wittgensteina, prowadzące do jej uśmiercenia.

OBRONA METAFIZYKI. UTRACONA GODNOŚĆ MAGA

Poeta, choć sam nie jest filozofem, broni metafizyki²³. To ważne, gdyż broniąc jej, broni jednocześnie s e n s u u p r a w i a n i a p o e z j i (spojrzenie z punktu widzenia Wittgensteina zrównuje

21 L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Kraków 1970, s. 67.

22 Wittgenstein uważał, iż jedynie nauki przyrodnicze mają prawo do formułowania sądów o rzeczywistości, tylko ich twierdzenia są prawdziwe bądź fałszywe. Filozof, próbując wyjść poza czysty opis faktów, by określić przyczyny i sens istnienia świata, formułuje sądy „niedorzeczne”.

23 Konieczne jest tu przypomnienie sposobu rozumienia tego pojęcia. Zdania metafizycznymi nazywali neopozytywiści wszystkie zdania poza empirycznymi i tautologiami Wittgenstein pisze: „Poprawna metoda filozofii byłaby właściwie taka: Nie mówić nic poza tym, co da się powiedzieć, czyli poza zdaniami nauk przyrodniczych – a więc nic poza tym, co z filozofią nie ma nic wspólnego; a gdyby potem ktoś chciał powiedzieć coś metafizycznego, wykazać mu, że pewnym znakom swoich zdań nie nadał żadnego znaczenia” (por. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, s. 87). Zakwestionowanie sensu uprawiania metafizyki zaważyło w znacznym stopniu na kierunku rozwoju filozofii współczesnej, zadecydowało o antymetafizycznym charakterze pozytywizmu logicznego i filozofii Koła Wiedeńskiego.

poezję z filozofią, gdyż zarówno jedna, jak i druga stawia owe „niedorzeczne” pytania o byt, o sens istnienia, nieśmiertelność duszy, istnienie Boga, o wartości – posługuje się więc zdaniami „metafizycznymi”). Zgoda na milczenie, jakie zaleca filozof, byłaby zgodą na śmierć poezji. Poeta, kreując swój świat przedstawiony, używa własnego, zmetaforyzowanego języka, w którym można nie tylko opisywać rzeczywistość, można również próbować uchwycić istotę... duszy. Taka próba pojawia się w *Traktacie*. Początkowo dowiadujemy się, czym dusza nie jest. Poeta przywołuje różne poglądy filozofów na ten temat, często je negując, a choć nie wymienia nazwisk myślicieli, są oni łatwo rozpoznawalni. Oto przykłady: „Dusza nie składa się z atomów” (Demokryt); „Dusza [...] nie jest również cyfrą” (Pitagoras); „nie jest duszą ptaka ani duszą drzewa ani duszą liści” (Arystoteles); nie jest „czymś spośród gruczołów” (Kartezjusz). Definiowanie duszy wymaga odrzucenia zasady niesprzeczności (dusza „jest sama przez się i nie może być sama przez się”). Jeżeli filozofia proponuje tak różne, sprzeczne ze sobą, sposoby ujmowania duszy, poezja może zaproponować własną jej definicję:

11.4. Dusza nie jest podmiotem.

12.1. Ale nie jest również cyfrą.

.....

13.1. Dusza jest czymś pomiędzy.

.....

14.1. Jest czymś pomiędzy drzewem w żrenicy
a drzewem w liściach.

14.2. Pomiędzy ptakiem w dłoniach a ptakiem
w powietrzu.

14.3. Pomiędzy ptakiem wysłownym a ptakiem
niewysławialnym.

(*Traktat metafizyczny*, CD, s. 48)

Duszy nie da się opisać za pomocą zdań protokolarnych, jest bowiem niematerialna, nierozciągła. „Jest czymś pomiędzy podmiotem a przedmiotem”, przedmiotem poznawanym a podmiotem poznającym. Będąc „czymś pomiędzy” staje się pośrednikiem między rzeczywistością a tym, który ją postrzega. W Rymkiewiczowym *Traktacie* przedmiotem opisu stają się, oprócz duszy, także drzewo i słowo. Dusza jest pośrednikiem między drzewem a słowem. Trudno powiedzieć z całą pewnością, jakie wnioski płyną z takiego jej ujęcia. Być może dusza, pośrednicząc między podmiotem a przedmiotem, jest narzędziem poznania świata. Podobnie rozumiał ją Platon²⁴. Sięgając do listu filozofa, z którego poeta czerpie motto, znajdujemy ważne stwierdzenie: Wiedza o świecie, jaką czerpiemy z doświadczenia i ujmujemy w akcie mowy, nie jest wiedzą pełną, zajmuje się jakościami rzeczy, ale nie dociera do ich istoty. Do istoty każdego bytu dociera tylko dusza²⁵. Najważniejsze nie jest jednak to, czy Rymkiewicz zgadza się na platońską koncepcję duszy, lecz to, iż broni prawa do stawiania pytań, do zabierania głosu w sprawach dla człowieka najistotniejszych.

Metapoetycki tom *Co to jest drożdż* kończy się więc przesłaniem metafizycznym. Nie dziwi to tym bardziej, że obrony metafizyki podejmował się poeta już wcześniej. Czyni to w tomie *Metafizyka* (1963), gdzie podejmuje polemikę

24 Warto pamiętać, że ważną dla Rymkiewicza lekturą, przywoływaną niekiedy w jego utworach, jest Platoński *Fedon*, czyli dialog o nieśmiertelności duszy. Do poszerzenia interpretacji w oparciu o inny, oprócz motto, fragment z Platona skłania również fakt, iż poeta nie ogranicza się do podania nazwiska filozofa pod cytatem stanowiącym motto, lecz przywołuje również tytuł i dokładny wers, z którego ono pochodzi. Odsyła w ten sposób czytelnika do źródła swej inspiracji.

25 Por. Platon, *Listy*, s. 52–55.

z neopozytywistami. Zawarty tu wiersz *W obronie metafizyki* jest poetycką odpowiedzią na filozofię Koła Wiedeńskiego²⁶, kwestionującą, za Wittgensteinem, możliwość i sens uprawiania tej dziedziny. Ironiczny wydźwięk ma zatem imperatyw:

Opiszmy nic, bo nic jest dane bezpośrednio

Nic, tylko nic.

Tak księżyc jest dany

[...]

Przeto opiszmy księżyc

(*W obronie metafizyki*, M, s. 30)

To, co według neopozytywistów jako jedyne jest poznawalne – świat jawiący się naszym zmysłom, poecie wydaje się *n i c o ś c i ą*. Dla niego, przeciwnie niż dla empirysty, istotny jest symboliczny, niedoświadczalny wymiar księżyca²⁷, który od wieków ściśle wiąże się ze sferą wyobrażeń sennych („Tak księżyc jest dany / W źrenicach dziecka lub w splątanych włosach / Kochanków, śpiących w ciepłych trawach sierpnia; [...] Wschodzący we śnie żółwia i we śnie jaszczurki / I na dnie morza we śnie wodorostów”) oraz mitów („I małe statki płyną ku wyspom poranku, / W jego promieniach po skórę barana.”). Symbolizuje on również sferę podświadomości i jest natchnieniem dla poetów. Nie bez znaczenia dla interpretacji jest fakt, że wiersz ten powstał w czasie kształtowania się Rymkiewiczowskiego

26 Informacje o lekturach filozoficznych, które stały się inspiracją do powstania omawianego tu tomu, zawdzięczam poecie (rozmowa z dnia 23.05.1997 roku).

27 Nieporozumieniem wydaje się więc sugestia Czerniawskiego, iż wiersz ten jest poetyckim dowodem na to, że „świat zmysłów nie jest iluzją” (por. A. Czerniawski, *Poetyka J. M. Rymkiewicza*, [w:] tenże, *Liryka i druk. Szkice i eseje*, Londyn 1972, s. 43).

programu klasycyzmu. Tutaj poeta jest tym, który przywraca zamierzchłe symbole archetypalne, sięga do podświadomości kolektywnej. Nie dziwi również, że właśnie księżyc uczynił on głównym pretekstem swych rozważań. Jest on bowiem znakiem tajemnych, zakrytych stron natury i pośrednikiem między niepoznawalną sferą niezmiennego Kosmosu a tym, co ziemskie, pośrednikiem, gdyż nie oświeśla świata sam z siebie, a jedynie odbija światło („I świat jest, tak nie będąc, biednym ludziom dany / W świetle księżyca.”)²⁸. Zarówno poeci, jak i neopozytywiści odczuwają potrzebę porządkowania świata. Ale podczas gdy ci ostatni za uprawnioną podstawę tego działania uznają doświadczenie („Księżyc jest empiryczny lub księżyca nie ma, [...] świeci, bo kazano / W podręczniku algebry”, „w siatkę geograficzną przez Greków schwytany”), ci pierwsi chwytają rzeczywistość w sieć języka symboli²⁹. Poeta, który nie może ograniczyć pola swych zainteresowań do „empirycznego opisu faktów”, musi uprawiać metafizykę, gdyż tylko to pozwoli opisać wszystko, co niedane bezpośrednio, gdy bezpośrednio dane jest tylko „nic”. Z tak odczytanym wierszem koresponduje tłumaczony przez Rymkiewicza utwór Archibalda MacLeisha *Ars poetica*³⁰, w którym autor pisze:

28 Forstner dodaje, iż u Dantego księżyc porównywany jest do filozofii, która „wiecznie waha się pomiędzy wątlym poznaniem Boskiego światła a wciąż na nowo powracającą ciemnością” (por. D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 101).

29 W wierszu tym, podobnie jak w poprzednim, Rymkiewicz sięga do neokantyzmu. Co więcej, neokantyzmowi pozytywistów przeciwstawia neokantyzm Casirera. Apriorycznymi formami świadomości są formy symboliczne. Cassirerowska sieć symboliczna warunkuje nasze poznanie świata.

30 Utwór ten, w tłumaczeniu J. M. Rymkiewicza, opublikowany został w 1958 roku w „Tygodniku Powszechnym” (nr 48, s. 5).

Poemat winien być niemy i dotykalny
Jak planetarny owoc

Milczący
Jak pod palcem stare medaliony
[...]
Poemat winien być bezsłowny
Jak ptaków przelot
[...]
Porzucający, jak księżyc uwalnia
Gałązka po gałązce, drzewa w noc zaplątane

Wiersz ten kryje w sobie paradoks, bowiem milczący poemat, choć zdaje się nie zawierać w sobie żadnych treści do przekazania, jednak coś przekazuje. „Planetarny owoc”, „stary medalion”, „omszały kamień” czy „przelot ptaków”, do których porównany tu został poemat, są semantyczne. Są przecież znakami, choć bezsłownymi. Podobnie jak księżyc, który wschodząc nad ziemią, „uwalnia” z ciemności „drzewa w noc zaplątane”, tak wiersz rozświeśla rzeczywistość. Nie interpretuje jej, ale rozjaśnia (zatem w pewien sposób wyjaśnia), pozwala przemówić światu językiem natury, przekształconym w język symboli. Podejmowanie przez poezję problematyki wykraczającej poza doświadczenie zmysłowe nie oznacza jednak rozluźnienia rygorów formalnych wiersza. W artykule poświęconym poezji współczesnej w Stanach Zjednoczonych Rymkiewicz i Krysiński podkreślają, że rozkwit tej poezji „łączy się z powrotem do zasypanych źródeł, do Alexandra Pope’a i metafizyków szesnastego wieku”, a charakteryzują ją „nieufnością wobec uczuciowości” i „rygory myślowe”³¹. Sformułowania te wydają się również

31 W. Krysiński, J. M. Rymkiewicz, *O poezji w Stanach Zjednoczonych*, „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 48, s. 5.

bliskie programowi Rymkiewicza. Innym tłumaczonym przez niego wierszem, nawiązującym do poruszanej tu problematyki, jest utwór Wallace'a Stevensa *O poezji nowoczesnej* (Rymkiewicz włącza go do tomu *Metafizyka*³²). Autor, porównując poezję do teatru, a poetę do aktora, nazywa go „metafizykiem w mroku”. Wiersz jest aktem umysłu, powstaje dzięki głębokiej wspólnocie doświadczeń twórcy i słuchacza. Artysta „musi wywieść słowa / [...], które [...] / W delikatnym uchu umysłu, powtórzą dokładnie / To, czego żąda ucho. Tak, by na ich dźwięk / Niewidzialna publiczność słuchała nie sztuki, / Lecz siebie samej, wyrażonej poprzez / Wzruszenie jakby dwojga ludzi, jakby z dwojga / Wzruszeń, co już się łączą”. Rymkiewicz we wstępie do przygotowanego przez siebie wyboru wierszy Stevensa pisze, że najważniejszym tematem tego poety była wyobraźnia. Jako neoplatonik Stevens przedkłada ponad świat widzialny „królestwo bytów idealnych”. Nie są one jednak ani odwzorowaniem rzeczy, ani ich symbolami. Tworzą, zrodzone w umyśle, nową rzeczywistość, którą jest poezja. Poeta jest filozofem, który aktem wyobraźni stwarza „najwyższą rzeczywistość” godną człowieka – rzeczywistość wyobrażoną. Imaginacja jest wyróżnikiem człowieczeństwa, pomagającym oswajać grozę świata³³.

Nazwanie Rymkiewicza neoplatonikiem, choć włącza wiersz Stevensa do swego tomu, byłoby nadużyciem. Warto jednak przypomnieć, że i on podkreśla istotną rolę wyobraźni w twórczości poetyckiej. Wyobraźnia służyć ma jednak poecie nie, jak u Stevensa, tworzeniu nowej rzeczywistości, lecz docieraniu do „zamierzchłych symboli”, „archetypicznych obrazów”.

32 Przedr. w: W. Stevens, *Wiersze*, wyb. i przeł. J. M. Rymkiewicz, Warszawa 1969, s. 32–33.

33 Por. J. M. Rymkiewicz, *Wstęp*, [w:] W. Stevens, *Wiersze*, s. 5–7.

W jednym ze szkiców programowych Rymkiewicz nazywa poetę „robotnikiem wyobraźni”. Podkreśla, iż powinien on łączyć w sobie umiejętności rzemieślnika i zdolności magiczne”. Wyobraźnia pomagała niegdyś magowi nawiązać myślowy i emocjonalny kontakt z tymi, którzy znajdowali się w jego pobliżu³⁴. Współczesny klasyk postuluje, by przywrócić poecie utraconą godność maga.

GŁOS W SPORZE O UNIWERSALIA

Pojawiające się w wielu utworach pytanie o relację między realnymi bytami a odpowiadającymi im pojęciami ogólnymi oraz o sposób istnienia tych pojęć można potraktować jako poetycki głos w sporze o uniwersalia. Co istnieje naprawdę: czy drożdź na gałęzi, ten „z krwi i gliny”, czy też „drożdź wszystkich i drożdź cały”, który skupia w sobie cechy gatunkowe drożdża, całą drożdżowość? (*Co to jest drożdź (III)*)³⁵. Stopniowo pytania zaczynają nabierać charakteru metafizycznego. Refleksja nad słowem jest miejscem spotkania lingwistyki z metafizyką:

Co jest w drożdździe Drożdź jest w drożdździe ale który
Czy ten właśnie drożdź konkretnie szaropióry

Ten jedyny ten słyszalny i widzialny
Ten co fruwa między nami substancjalny

Czy drożdź inny ten co nie ma piór i pierza
Ten co drożdżem nie jest ale być zamierza

34 J. M. Rymkiewicz, *Ieu sui Arnaut*, [w:] tenże, *Czym jest klasycyzm*, s. 7–8.

35 Warto zwrócić uwagę, że u Rymkiewicza, podobnie jak u Miłosza, pretekstem do rozważań nad istnieniem powszechników jest ptak – symbol związku cielesności z duchowością, ziemi z niebem. U Miłosza (w wierszu *Sroczość*) realne istnienie „sroczości” jest pośrednim dowodem istnienia istoty człowieka – cech decydujących o byciu człowiekiem, wyróżniających człowieka spośród innych bytów.

A tam w drożdzie co tam gwizdże i co zgrzyta
A gwizdzące to się o co drozda pyta
[...]
I co drozd ten mi jedyny wie i sądzi
O tym drożdzie który nim tym drozdem rządzi

I co o nim o tym drożdzie co wszelaki
Sądzą inne abstrakcyjne raczej ptaki
[...]
O pojęcia kto was pojął niepojęte
A co śpiewa w każdym drożdzie czy jest święte

(*Co to jest drozd (III)*, CD, s. 43)

Wszystkie utwory poświęcone drozdowi zbudowane są w dużej mierze z pytań, na które nie ma jeszcze próby odpowiedzi. Poetycki drozd w przytoczonym wierszu, oznaczający raz pojęcie ogólne, raz drozda konkretnego, wpisuje się w spór o uniwersalia. Czy idea drozda istnieje realnie, jak chciał Platon, czy może tylko w konkretnym, opieronym drożdzie, jak sugerowałby Arystoteles? A może pojęcie drozda jest tylko dźwiękiem lub zapisanym słowem, przy czym obstawali nominaliści albo, jak przekonywał Abelard, jest wyrozumowanym w procesie abstrakcji znaczeniem znaku, które można przypisać wszystkim egzemplarzom danego rodzaju czy gatunku bytów? Odpowiedź na postawione tu pytania możemy znaleźć we wspomnianym już wyżej *Traktacie metafizycznym*. Jest on zamieszczony bezpośrednio po utworze *Co to jest drozd (III)*, zamykając tom. Traktat ten, zgodnie z tradycją gatunku, podejmuje najistotniejsze problemy metafizyczne. Nie tylko, jak już zostało powiedziane, wytycza granicę między słowem a rzeczą, lecz także określa s p o s ó b i s t n i e n i a s ł o w a. Jest to istnienie niezależne od bytów, dlatego poeta mógł napisać, że „drzewo się nie rozgałęzia”, „nie rozdrzewia”, „drzewo się nie zadrzewia i nie drzewi”, bo „nie obrasta w słowa”, podczas gdy słowo może być „czymkolwiek zechce”:

18.6. Słowo może być drzewem.

18.7. Albo ptakiem.

.....

18.9. Słowo jest.

19.1. Słowo rozgałęzia się i zalistnia.

19.2. Rozdrzewia się i zadrzewia.

19.3. Siebie drzewi.

(*Traktat metafizyczny*, CD, s. 50)

Wobec ograniczonych możliwości istnienia bytów realnych („drzewo wyczerpuje wszystkie możliwości drzewa”) słowa są wolne od tych ograniczeń. Ich sens polega nie na tym, że nazywają, ale na tym, że t w o r z ą nową rzeczywistość. Zamiast odsyłać do czegoś poza sobą, zatrzymują uwagę na sobie. Rzeczywistością, w której słowo uzyskuje taką rangę, jest rzeczywistość p o e t y c k a. Drzewo poetyckie budowane jest ze słów, które nie przystają do drzewa realnego. Może ono „przepiórzyć się w przepiórkę” bądź, jak u Leśmiana, „topolić się w topolach”. Inaczej drzewo realne: ono „nie obrasta [...] ani w liście ani w obłoki”. „Nie dotyczą” go ani „neologizmy”, ani „przymiotniki”. To właśnie takie drzewo ma na myśli poeta, gdy pisze:

7.3. Sierpień nie jest miesiącem drzewa. Nie należy.

7.4. Pasterz leżący w sierpniu pod drzewem i grający na flecie nie jest atrybutem drzewa. Nie należy.

(*Traktat metafizyczny*, CD, s. 47)

Ten przywołany tu sielankowy obrazek uwydatnia konwencjonalizm poetyckiego słowa. Tylko w poezji pasterz grający na flecie może być uznany za swoisty „atrybut” drzewa, tak jak „atrybutem” idyllicznego ogrodu jest panująca w nim wieczna

wiosna czy zamieszkujące go ptaki³⁶. Jeśli wiersz ten uznać za głos w sporze o uniwersalia, bronionym tu stanowiskiem będzie poetycki realizm. Słowo jest, niczym Logos z Ewangelii św. Jana (1, 1 i n.), „sobie wszystkim”:

24.6. Ze wszystkiego słowa wszystkie słowa.

24.7. Wszystko jest u słowa.

24.8. We wszystkim słowie wszystkie słowa.

24.9. We wszystkich słowach wszystkie słowo.

24.10. Słowo jest u słowa.

24.11. Wysławia się i słowi.

24.12. Tyle o słowie.

(*Traktat metafizyczny*, CD, s. 51)

Istota poetyckiego drzewa czy drozda istnieje niezależnie od realnego drzewa i drozda. Poezja jest nową rzeczywistością, funkcjonującą na innych prawach niż zmysłowo poznawalny świat. Słowo poetyckie, podobnie jak słowa języka praktycznego, zostaje wprowadzone w różne konteksty, w których może pełnić różnorodne funkcje. Mieni się wtedy wieloma znaczeniami, jest narzędziem językowej gry³⁷:

18.1. Słowo może być przedmiotem.

18.2. Albo podmiotem.

18.3. Albo czymś pomiędzy.

18.4. Może być czymkolwiek i czym bądź.

.....

³⁶ Por. J. M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach*, Warszawa 1968, s. 31–33, 210–211.

³⁷ Koncepcja słowa jako narzędzia gry językowej stanowi trzon teorii Wittgensteina (II), przedstawionej w *Dociekaniach filozoficznych*. Rymkiewicz, odrzucając – jak pisaliśmy powyżej – niektóre tezy *Traktatu* filozofa, zgodziłby się zapewne z jego późniejszą teorią języka.

- 21.1. Słowo opiera się i opiórza.
 21.2. Skowrończy się w skowronka i zwilża w wilgę.
 21.3. Ale może także przepiórzyć się w przepiórkę.

 22.1. Ale nie jest u ptaka ani u drzewa.
 22.2. Ani w trzewiach ptaka ani w słojach drzewa.
 22.3. Ani w krtani ptaka.

(*Traktat metafizyczny*, CD, s. 49 i 50)

Poetycki realizm autora tomu *Co to jest drozd* nie jest jednak tym samym realizmem, o jakim pisał Trznadel w stosunku do Przybosia³⁸. Wprawdzie obaj podkreślają s ł u ż e b n o ś ć świata wobec słowa (także słowa poetyckiego), ale Przyboś – według Trznadla – chciał „uwierzyć, że same słowa, idee są realnością, wiersz jest rzeczą”³⁹, dlatego zrywa z tradycyjnym sposobem opisu świata, w myśl zasady, że zmiana języka doprowadzi do zmiany rzeczywistości. Rymkiewicz nie rezygnuje z utrwalo-nych form zapisu wiersza, nie zależy mu bowiem na tym, by był tworzony słowem poetyckim był konkurencyjny wobec bytu realnego, lecz na podkreśleniu, iż wiersz jest formą d i a ł o g u z rzeczywistością, a nie „pogonią” za nią. Miłosz, którego Trznadel lokuje w pobliżu nominalizmu, podkreśla „prymat rzeczywistości” nad „wtórną sztuką”. Rymkiewicz sugeruje coś innego: ponieważ język określa granice naszego świata, warunkuje jego poznanie, sztuka słowa nie jest wtórna wobec rzeczywistości. Wiersz jest także dlatego rzeczywistością niezależną od świata realnego, iż jest konwencją, umową, zbiorem reguł gry, narzędziem porozumienia, ale i zabawą ze

38 Por. J. Trznadel, *Poetycki spór o uniwersalia*, [w:] tenże, *Płomień obdarzony rozumem. Poezja w poezji i poza poezją*, Warszawa 1978, s. 223–227.

39 Tamże, s. 227.

światem⁴⁰, co więcej, jest jedynym miejscem istnienia tego, co fizycznie przeminęło, bowiem istnieć znaczy być w tekście, być w języku.

Spór o realne istnienie powszechników jest sporem mało istotnym dla ptaka czy drzewa, zdolny jest do niego tylko człowiek. Jednak to, co w średniowieczu było tematem gorących dyskusji (istnienie uniwersaliów było dowodem istnienia sfery transcendentnej, a więc pośrednio dowodem istnienia Boga), teraz, w XX wieku nie jest już tak istotne. Poeta, stawiając pytania filozoficzne, nieustannie odwołuje się do empirii:

Co jest w drożdzie Czy drozd wszystek i drozd cały
Ale wtedy co by z drozda drozdy miały
[...]
A drozd nie wie co jest w drożdzie a drozd śpiewa
Niepojęcie on pojmuje jak się miewa

(*Co to jest drozd, III, CD, s. 43 i 44*)

To „praktyczne” podejście, które każe sprawdzać pocie „opłacalność” operacji słownych dla ptaków, wywołuje efekt humorystyczny i jest kolejnym dowodem dystansu do podejmowanej problematyki⁴¹. Dystans ten różni utwory Rymkiewicza od wierszy Miłosza. Choć obu poetom wspólne jest

40 W dokonanej przez Trznadla klasyfikacji nie pada nazwisko Rymkiewicza, choć poetów „grzebiących się w tradycji” i „kompensujących archetypami” i klasycyzmem „zamknięte drzwi do aktualności” sytuuje krytyk w pobliżu poetyckiego nominalizmu. Należy jednak pamiętać, iż gdy Trznadel dokonuje swej analizy (po raz pierwszy na Legnickiej Wiośnie Poezji w 1975 roku), stosunek Rymkiewicza do własnego programu poetyckiego uległ przewartościowaniu, a dokonało się to już we wczesnych latach siedemdziesiątych.

41 R. Matuszewski, komentując powyższy utwór, podkreśla ironiczny stosunek poety do zabiegów poszukiwania ogólnego w poszczególnym, a jego pytania

nie tylko pytanie o powszechniki⁴², lecz także przekonanie o niemożności wiernego oddania świata za pomocą słowa, dla tego ostatniego celem językowych poszukiwań będzie zawsze rzeczywistość zmysłowa, podczas gdy dla Rymkiewicza nadrzędną rolę odgrywa rzeczywistość językowa, bowiem dla niego, jak już zaznaczyliśmy, istnieć – znaczy być zapisanym.

ZMARTWYCHWSTAĆ, ZNACZY BYĆ CZYTANYM

Jednym z podstawowych założeń wczesnego Rymkiewiczowskiego klasycyzmu jest możliwość ocalania przemijających ze swej natury rzeczy poprzez działania artysty. To on, twierdzi poeta za Bergsonem, izoluje ze świata i utrwała w dziele sztuki przedmiot, który – aby zyskał nieśmiertelność – „musi potwierdzać doświadczenie czytającego lub patrzącego”. Warunkiem ocalenia rzeczy czy określonej artystycznej wizji jest zatem istnienie pokrewieństwa między twórcą a odbiorcą, wspólnota doświadczeń. Wtedy to, co wyizolowane, żyć będzie życiem podwójnym – w wierszu i w rzeczywistości. Nie jest to jednak życie stabilne i raz na zawsze określone. Dzieło sztuki bowiem ulega zmianom, gdy zostaje osadzone w kontekście nowo powstałych dzieł. Poeci czasu minionego, ocalając przedmiot swojego czasu, świadczyli jednocześnie o j e d n o ś c i w s z y s t k i c h c z a s ó w, która wynika ze wspólnoty ludzkich doświadczeń. Jeżeli, czytając wiersz poety czasu minionego, odnajdujemy w nim prawdę o nas samych, ocalona zostaje prawda o kondycji człowieka. Poprzez tekst, ocalony zostaje również poeta. Słusz-

egzystencjalne uznaje, chyba nie do końca słusznie, za formę poetyckiej zabawy (por. tenże, *Teoremat drozda*, [w:] tenże, *Z bliska*).

42 O Miłoszowym sporze o uniwersalia pisał A. Fiut (por. tenże, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Kraków 2011, s. 74–77).

nie zauważa Przybylski, że u Rymkiewicza „Horacjańska *multa pars* poety, ta część, która zwycięży śmierć, to tekst. Zmartwychwstać znaczy być czytany⁴³. (W taki sposób, jak pisze Rymkiewicz w szkicu *Ieu sui Arnaut*, zmartwychwstaje Arnaut Daniel w *Boskiej komedii* Dantego). Przybylski wyróżnia dwie funkcje poetyckiego słowa: jest ono raz pojęciem, raz wyobrażeniem. Poeta posługuje się abstrakcyjnymi pojęciami ogólnymi, które w procesie odbioru ulegają konkretyzacji.

Każdy umarły, który żyje w naszej pamięci, jest potencjalnym poematem właśnie dlatego, że śpi w pojęciu i budzi się w wyobrażeniu. [...] Bez wyobrażenia nie byłoby świata, ale bez pojęcia nie byłoby kultury. Rymkiewicz nigdy nie zapomina o tej podwójnej, fundamentalnej roli słowa. Chwali więc język, ponieważ człowiek może osiągnąć wieczność jedynie w języku. Każde Drugie Przyjście nastąpi tylko w języku⁴⁴.

Język Rymkiewicza zapewnia istnienie tym, którzy odeszli (poetom, filozofom, innym postaciom historycznym). Świadczą o tym liczne wiersze „mediumiczne” oraz utwory należące do liryki roli i liryki maski. Miejscem ocalania przeszłości stała się jednak nie tylko poezja, lecz także proza. W powieściach poświęconych wielkim romantykom możemy odnaleźć liczne dygresyjne fragmenty, mówiące o konieczności zachowania w pamięci postaci i zdarzeń z przeszłości, uczynienia z nich faktów kulturowych, gdyż tylko to zapewni im wieczne istnienie, co więcej, dla nas, ludzi, jest to jedyna dostępna wieczność, jedyna, jaką możemy poznać i o jakiej możemy prawomocnie mówić:

43 Por. R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, s. 31.

44 Tamże, s. 34 i 35.

Fakty kulturowe [...] mają żywot wieczny: zmienia się ich kształt i zmienia się ich znaczenie, ale istnieją wiecznie, bo istnieją w naszej pamięci. A nasza pamięć jest naszą wiecznością – naszą jedyną wiecznością – i innej wieczności nie należy sobie obiecywać, a nawet wyobrażać, bo i tak nie można jej sobie wyobrazić. Bo gdzieżby ona mogła wieczyście istnieć, ta jakaś inna wieczność, jeśli wszystko, cokolwiek istnieje, istnieje w naszej pamięci: tam przyrównywane, tam szuka swego miejsca i swego znaczenia, a co się z czymś innym nie da porównać, to i znaczenia nie ma, a więc nie istnieje⁴⁵.

Zatem istnieć znaczy istnieć znacząco. Fakt kulturowy nabiera dla nas znaczenia tylko wtedy, gdy odnosi się jakoś do naszych doświadczeń. Możliwość porównywania doświadczeń jest warunkiem i s t n i e n i a z n a c z a c e g o. Istnieć znacząco to móc porównać nasze czyny, gesty, wypowiedzi, wyobrażenia z czynami czy zdaniem tych, którzy odeszli, jak i nam współczesnych. Umieszczając nasze zdania w kontekście ich zdań, nadajemy im sens, umieszczamy je w kontekście kultury⁴⁶. Według Rymkiewicza utrwalaniem w pamięci faktów kulturowych zajmuje się historia literatury. Nie tylko gromadzi ona wiedzę o faktach, lecz także układa je w nową całość według ściśle określonego porządku. Wznosi w ten sposób budowlę przeszłości, która „stoi w czasie teraźniejszym naszej pamięci”, dlatego „historia literatury [...] jest też historią, którą opowiadamy o nas samych, o naszym czasie zawsze teraźniejszym”⁴⁷. Rymkiewicz, zabawnie i z dystansem, tak oto w obrazowy sposób charakteryzuje historię literatury:

45 Por. J. M. Rymkiewicz, *Aleksander Fredro jest w złym humorze*, Warszawa 1982, s. 154.

46 Tamże, s. 84–85.

47 Tamże, s. 192–193.

„Ta interpretatorka” ćwiartuje, kroi, zajada tę szynkę. Te dzieje, które znikają, pokrojone. Aż i nie ma tej szynki. Aż i nie ma dziejów. Jest tylko ona, ta dama, co wszystko pożarła, i wymachuje nożem i widelcem nad pustym talerzem, którego nie ma. Bo i talerz pożarła. Aż i nie ma noża i widelca, bo zgłodniała dama własną metodologię kroi i smacznie zajada. Ale czym kroi, gdy nie ma noża i widelca? Ale kroi i już, wygłodniała, do samej siebie się zabiera. Od czego zacznie: od nogi czy od głowy? [...] Krojąc i ćwiartując teksty, bo tak każe pamięć, historia literatury układa „je” [...] w nowym porządku, który jest porządkiem pamięci. Jest to jedyny znany jej i jedyny istniejący porządek⁴⁸.

W Rymkiewiczowskich esejach o Mickiewiczu wiele miejsca poświęca autor tym, którzy pojawili się w życiu wieszczą, lecz jedynie marginalnie. Pozostały po nich niewielkie wzmianki, czasem tylko nazwisko. Jest tylko jeden sposób, by podtrzymać ich w istnieniu – opowiedzieć o nich nową historię, stworzyć im biografię. Przeszłość, której nie znamy, jawi się autorowi jako „czarna dziura”, „otchłań”. Proces pisania jest zatem walką z otchłanią, a n e k t o w a n i e m p r z e s t r z e n i n i c o ś c i. Nie zawsze to się udaje. W *Kilku szczegółach* znajdujemy opis bezowocnej walki z nieistnieniem rodziny Terajewiczów. Autor przeplata tu zdania mające stanowić literacką rekonstrukcję ich losów ze zdaniami wyrażającymi beznadziejność jego starań. Walka z nicością, z „czarną dziurą”, jest przegrana. Kończy ją znamienna w swej wymowie scena t a ń c a ś m i e r c i – uczestniczy w nim autor wraz z tymi, których nie udało się ocalić:

Wypełnić tę dziurę, zatkać ją, zapchać, wyciągnąć z niej Terajewiczów. Ale nic z tego, dziura. Także ja w nią wpadam i krążę

48 Tamże, s. 244–245.

w niej razem z Terajewiczami. [...] Coś w rodzaju tańca śmierci, takiego, który mamy na sarmackich obrazach⁴⁹.

Język, utrwalający w tekstach przeszłość, jest nie tylko gwarantem jej istnienia. Umożliwia on także nawiązanie kontaktu z przodkami. Konfrontowanie naszych myśli i doświadczeń z zapisanymi w tekstach myślami i doświadczeniami poprzedników nazywa Rymkiewicz metaforycznie rozmową z duchami. W eseistycznej książce poświęconej Słowackiemu, w apostrofie skierowanej do języka, a będącej jego apologią, narrator staje się na chwilę medium Króla Ducha:

[...] dzięki ci języku, który mną władasz i którym ja władam, dzięki ci moja polszczyzno, że chciałaś mnie mieć, bo dzięki tobie objawiło mi się, wezwany duch zjawił się na wezwanie i stał się widzialny, ja Herr Armeńczyk, leżałem na stosie, ale dlaczego ten Herr Armeńczyk wcisnął mi się nagle pod pióro, czyżby ten duch, ten Król Duch znowu się wcielał, znowu chciał się wcielić? we mnie? co to za dziwna myśl, a po namyśle dodam, że i śmieszna, [...] a teraz zgiń przepadnij, duchu Króla Ducha, i dzięki ci, moja polszczyzno, bo dzięki tobie jestem tym, kim jestem [...], tylko dzięki językowi i w języku objawiamy się innym i objawiamy się samym sobie, czyli t y l k o w j ę z y k u ż y j e m y i s t o t n i e [podkr. – M. W.-Ł.]. Duch, który utracił zdolność artykulacji, bo utracił język, nie może się skomunikować z innymi duchami, i musi umrzeć, rozwiązać się i przepaść⁵⁰.

Rymkiewicz wielokrotnie jeszcze wraca w tej powieści do powyższego tematu. W rozważaniach poświęconych poezji dodaje, iż duch nie tylko ujawnia się w języku, ale i „staje się też-

49 J. M. Rymkiewicz, *Kilka szczegółów*, Kraków 1994, s. 48.

50 J. M. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1989, s. 53.

samy z językiem” (s. 74). „Rozmowę” z naszymi Wielkimi Duchami (Mickiewiczem, Słowackim) umożliwia stwierdzenie podobieństwa, odnalezienie wspólnych wyznaczników życia, uznanie, iż łączy nas z nimi ludzki los i przeznaczenie. Gdy zabraknie tej świadomości, dialog przekształca się w monolog, w „jałową gadaninę Wielkich Duchów” (s. 19), która prowadzi do ich ostatecznej śmierci. Umierają oni ś m i e r c i ą w t ó r ą, bo umierają w naszej pamięci, umierają, gdyż nie kształtują już naszego życia, naszego sposobu odbierania świata. Obcując z wielkimi dziełami naszych Wielkich Duchów (takim dziełem jest dla Rymkiewicza *Pan Tadeusz*), dostrzegamy w nich pragnienie autora, by „stworzyć czytelnikowi, ale stworzyć przede wszystkim sobie możliwość innego życia, czyli poszerzyć istnienie. P o d w o i ć i s t n i e n i e”⁵¹ (podkr. – M. W.-Ł.). Obecność w świadomości tekstów naszej kultury jest również warunkiem zachowania tożsamości narodu, poczucia jego odrębności, warunkiem przetrwania. *Wiersz dla plemienia Jadźwingów...* (UM, s. 25) jest jedyną możliwością ocalenia zapomnianego narodu („Ja jednak myślę o was więc pewnie jesteście” – pisze poeta, przywracając istnienie jaćwieskim książętom). W jednym z wywiadów Rymkiewicz stwierdza:

Istnieć to znaczy artykułować się, to znaczy mówić. Kto milczy, ten nie istnieje. Istnieć to znaczy być w języku, określać się, opowiadać o sobie, wyrażać się [...]. Wtedy się istnieje, bowiem i człowiek indywidualny, i naród istnieją przez język, pojmowany najszerzej, jako dawanie wyrazu we wszystkich językach kultury. Jak długo będziemy umieli określić swoją odrębność, dawać jej wyraz, dotąd będziemy istnieć jako całość⁵².

⁵¹ Mickiewicz czyli *Wszystko*, s. 162.

⁵² „Jedną mową przemawiają żywi i umarli” (Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Beata Chmiel), „Przegląd Powszechny” 1985, nr 12, s. 334–335.

BÓG W ZAGADCE JĘZYKA

Człowiek, którego jedynym narzędziem opisu tego, co wobec niego zewnętrzne, jest język, stoi bezradny nie tylko przed zmysłowo postrzegalnym światem, ale tym bardziej przed empirycznie niepoznawalną sferą metafizyczną. W nawiązującym do obrazu Rembrandta tekście scenicznym *Lekcja anatomii profesora Tulpa*⁵³ Rymkiewicz wskazuje, iż zarówno język literatury, jak i skonwencjonalizowany język teatru nie radzi sobie z tą problematyką. Poeta ukazuje to na przykładzie teatru barokowego. Po tryumfalnym ożywieniu Het Kinta⁵⁴ przez profesora pojawiający się w dramacie aniołowie (Michael, Raphael i Gabriel) zdają się nie dostrzegać tego faktu i porywają przestępcę jako zmarłego do nieba. Są oni obrońcami odchodzącej w przeszłość tradycji opisywania sfery sacrum, tradycji, która nie przemawia już do współczesnego odbiorcy sztuki. Aniołowie – „kukły wypchane”, podobnie jak inne rekwizyty odnoszące się do „nieba” i „piekła”, nie przystają do metafizycznego świata. Obrazują one jedynie starą konwencję widzenia nieba, jako tego, co „w obłokach złotych i różowych” oraz piekła, jako tego, co „w bryzgach ognia” i „siarczystych wyziewach”. Popatrz czytelniku – zdaje się mówić dramaturg – jak te stare dekoracje siedemnastowiecznego teatru dworskiego, te bloki i liny podciągające platformę ze zmarłym „do nieba” lub opuszczające ją „do piekła”, nieadekwatne są do tego, co barokowy teatr chciał pokazać. Podobnie nieprzystający jest język do rzeczywistości metafizycznej, którą próbuje opisać. Bo czyż nie

53 Związkom powyższego tekstu dramatycznego z obrazem Rembrandta poświęcił swój artykuł M. Kujawski (por. tenże, *Lekcje anatomii*, „Słupskie Prace Humanistyczne” 1992, nr 11a, s. 243–262).

54 Takie nazwisko nosił prawdopodobnie przestępca-nieboszczyk „pozuający” do obrazu holenderskiego mistrza. Rymkiewicz czyni go bohaterem swego dramatu, pisząc niejako ciąg dalszy jego historii.

jesteśmy skazani (ograniczeni naszymi możliwościami poznawczymi) na opisywanie praw wiecznych śmiertelnym językiem?

Tulp, d o b r o w o l n i e schodząc do piekła („Opuśćcie liny! Otwórzcie zapadnie! / Niebo rozedrę! Zstąpię w mroczne sztolnie!”, At, s. 70), po raz drugi chce uwolnić Het Kinta. Tym razem uwolnić od konwencji, w jakiej został zamknięty. Podkreślają to didaskalia: autorowi zależy, by widz mógł oglądać stronę techniczną przedstawienia, by mógł przekonać się o ułomności ludzkich możliwości oddania prawd boskich, zachowując świadomość, iż przełamywanie kolejnych konwencji i tak nie doprowadzi do prawdy ostatecznej. Im bardziej uwidacznia się sztuczność budowanych dekoracji, tym trudniej ulec złudzeniom, tym łatwiej zachować dystans wobec ograniczonego języka sztuki.

Język jako niedoskonałe narzędzie poznania Boga to temat nurtujący poetę także w późniejszej twórczości. Wydaje się zatem, że również i tym rozważaniom patronuje Wittgenstein, który twierdzi, iż „Bóg nie objawia się w świecie”⁵⁵, zatem formułowane o nim zdania są bezsensowne. Nie są to bowiem zdania odsyłające do empirii. Możemy zatem powiedzieć (parafrazując słynne zdanie filozofa), iż granice naszego języka są granicami naszej wiedzy o transcendencji. Rymkiewicz rozwija tę problematykę w noszącym znamienity tytuł eseju *Przez zwierciadło*. Analizując szczegółowo język wybranych fragmentów listów apostoelskich i Ewangelii, ukazuje, jak dosłowne rozumienie świętych tekstów wikła czytelnika w językowe sprzeczności. Biblia winna być czytana tak, jakby nie istniały do niej żadne komentarze, bowiem każdy z nich jest przekłamaniami Bożego Słowa. Jednak taka lektura nie jest możliwa. *Pismo święte* jest „dziełem historycznym”, trwałym elementem

55 Por. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, s. 86.

kultury, dlatego współczesny czytelnik będzie je czytał, pamiętając o komentarzach Orygenesza, Augustyna czy Pascala. „Pismo jest sfalszowane przez historię”, przez każdorazowe jego odczytanie w określonym miejscu i czasie, bowiem nasza lektura uzupełnia je o nasze rozumienie i nasze komentarze. Ale Biblia jest nie tylko przedmiotem kultury. Jest także słowem natchnionym, więc jako taka powinna być odczytywana „poza czasem”, tak jakby była nam „dyktowana” tu i teraz. Okazuje się jednak, że:

To też niemożliwe, bo nie ma takich drzwi, które prowadzą z czasu do czegoś, co jest poza czasem, do jakiegoś wiecznego teraz: więc jeśli Pismo jest tam, za tymi drzwiami, których nie ma – pisze poeta – to ja się tam, do niego, nie przedostanę. Trzeba przejść przez drzwi, których nie ma. Łomotać do tych drzwi⁵⁶.

Tekst *Biblij*, zdaje się mówić Rymkiewicz, jeśli ma być świadectwem o Bogu, nie może być traktowany jak każdy inny tekst kultury. Jako słowo Boga (jeśli Bóg istnieje) nie może istnieć w „wiecznym teraz” kultury, tak jak istnieją w nim dzieła Dantego czy Wergiliusza, bowiem jest to istnienie w ludzkim języku. W ankiecie poświęconej pytaniu, czy możliwa jest świętość bez Boga, Rymkiewicz podkreśla, że nasza wiedza o tym, co wobec świata transcendentne, ograniczona naszymi możliwościami poznawczymi, jest prawie żadna i przypisywanie Bogu ludzkiego sposobu myślenia to uzurpacja. Dlatego nie możemy powiedzieć, kto w jego oczach jest naprawdę święty. Nasza nikła wiedza o nim opiera się na Objawieniu sprzed dwóch tysięcy lat:

56 Por. J. M. Rymkiewicz, *Przez zwierciadło, „Twórczość”* 1993, nr 8, s. 58–59.

To Objawienie, zapisane w Ewangeliach oraz Listach św. Pawła, weszło w nasz język (aramejski, grecki), przez który „przedzierało” się do nas. Gdyby zostało nam objawione w niepojętym dla nas języku Boga (w którymś z jego języków; ich liczba może być nieskończona lub skończona, jak Bóg sobie życzy), to tym samym nie zostałoby objawione, nie wyszłoby na jaw, ponieważ nie pojęlibyśmy go, nie moglibyśmy go pojąć. [...]. Wchodząc w nasz tutejszy język, w którym Bóg w swej niepojętej dla nas Całości nie może się przecież pomieścić, Objawienie dostosowało się (lub dostosowaliśmy je) do naszych tutejszych możliwości językowych, czyli do naszych możliwości pojmowania. Objawienie nie mówi nam więc wszystkiego (całej Prawdy), mówi tylko tyle, ile jesteśmy w stanie pojąć⁵⁷.

Jesteśmy zatem skazani na błędzenie „po bezdrożach, w ciemności”, zostajemy „rzuceni w ciemność” biblijnych zdań – pisze poeta, komentując ewangeliczne wydarzenia⁵⁸. C i e m n o ś ć to pojęcie towarzyszące nieustannie Rymkiewiczowi w refleksjach teologicznych. Rozważając historię kuszenia Chrystusa na pustyni, pisze: „Zaczynam się wikłać i nie należy udawać, że nie wikłamy się, czytając te sceny: wchodzimy w absolutną ciemność, czytanie jest równoznaczne z niepojmowaniem. [...] Dalej są tylko pytania, które stawiam w ciemności”⁵⁹. Ciemne Objawienie zostaje jednak niekiedy rozświetlone wiarą. Takie światło ogarnęło Pawła w drodze do Damaszku. Ale zdania, które apostoł wygłasza oświecony łaską, często wzajemnie się wykluczają, zatem nie pozwalają nam zbliżyć się do prawdy. Jest to więc poszukiwanie „w światłości, która oślepia,

57 *Świętość bez Boga – ankieta* [fragment wypowiedzi J. M. Rymkiewicza], „Frona” 1995, nr 4/5, s. 167.

58 Por. J. M. Rymkiewicz, *Przez zwierciadło*, s. 56 i 57.

59 Tamże, s. 67 i 68.

więc też jest ciemnością”. Nikłe światło pojawia się również wtedy, gdy ten, który spisuje Objawienie, porównuje rzeczywistość sakralną „z czymś, co tutejsze”. Porównywanie to wydaje się uprawnione, zważywszy, że Chrystus, polecając swym uczniom głoszenie nauki o zbawieniu, musiał mieć świadomość, iż będzie ona głoszona właśnie w ludzkim języku i że będzie tylko niedoskonałym „przekładem”, tylko „dalekim odbłaskiem” niedostępnej dla nas światłości. Błędząc, jak Paweł, w ciemności, poszukujemy p r z e ś w i t u (termin ten zapożycza Rymkiewicz od Heideggera⁶⁰, choć, jak zaznacza, używa go w innym celu niż filozof). Prześwit to „przecinka, przesieka, może polanka w lesie, przerzedzony las. Ale i najgłębsze miejsce w lesie, takie, do którego z trudem docieramy. Trochę światła w miejscu najgłębszym, najciemniejszym. Ale nie prowadzi tam żadna droga i żadna droga stamtąd nas nie wyprowadzi”⁶¹. Jesteśmy więc skazani na oglądanie Tajemnicy w „mętным zwierciadle naszego języka”, w którym zapisane zostało Objawienie. „Jeśli Bóg jest tutaj, to z o b a c z y ć i u s ł y s z e ć można Go tylko w tym mętным zwierciadle”. Porównanie języka do zwierciadła czerpie Rymkiewicz z *Pierwszego Listu do Koryntian*. Tłumacz siedemnastowiecznej *Biblii Gdańskiej*, przekładając wers dwunasty trzynastego rozdziału tego *Listu*, pisze, iż „teraz widzimy przez zwierciadło i niby w zagadce”. Rymkiewicz, przywołując

60 U niemieckiego filozofa pojęcie to oznacza „nieskrytość, otwartą, choć ograniczoną przestrzeń, która czyni możliwym to, że będąc, w ogóle coś odkrywamy, wydobywamy na jaw. Podobnie miejsce, gdzie las jest przerzedzony, dopuszcza – zależnie od stopnia i rodzaju przerzedzenia – światło, czyniąc w pewnej mierze widocznym to, co się tu znajduje. Można powiedzieć, że miejsce to w pewnym sensie wyzwała grę światła i cienia – tak jak podniesienie kotwicy zwalnia okręt z uwięzi, wyzwalając go do żeglugi” (por. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, tłum. i oprac. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 343).

61 J. M. Rymkiewicz, *Przez zwierciadło*, s. 58.

właśnie to tłumaczenie, zwraca uwagę na wspólny źródłosłów wyrazów „zagadka” i „gadanie”: „Widzimy przez zwierciadło naszego języka, zagadki naszego gadania są tym mętłym szkłem (tuskloje stiekło), tą ciemnością (obscuridad), tym, co nas oddziela. Nasze gadanie objawia się jako zagadka, objawia nam Objawienie jako zagadkę. Czyli: Bóg – dla nas, teraz – jest w zagadce, którą jest nasz język”⁶². Przywołany tu tekst *Przez zwierciadło*, składający się z trzydziestu siedmiu samodzielnych rozważań, świadczy o wytrwałości podejmowanych prób przekraczania sprzeczności języka, w którym zapisane zostało Objawienie, choć jednocześnie obnażona zostaje daremność tych prób. Rymkiewicz, śledząc myśli Augustyna, podejmując polemikę z inspirowanymi gnostycyzmem poglądami Simone Weil czy dialogując z rozważaniami Szestowa, ujawnia bezsilność ludzkiego umysłu wobec Tajemnicy. Posługiwanie się rozumem przy wyjaśnianiu Bożych prawd jest zwodnicze, bo opiera się na założeniu, że prawa ziemskiej logiki obowiązują w transcendencji. Takie założenie ogranicza Boga. Chcemy, aby Bóg mówił „tak, jak nasz Roztropny Rozum zamierza Go czytać”. Rozważania te mogą być komentarzem do, powstałego przynajmniej dwadzieścia lat wcześniej, wiersza Rymkiewicza *Jeśli nie istnieje*. Warto go przytoczyć w całości:

Jeśli Bóg nie istnieje to wszelki porządek
(Nawet porządek umysłu dany umysłowi

W umyśle) jest chaosem Lub inaczej: chaos
oraz porządek są tylko słowami

Których używa chaotyczny umysł
Pragnąc w umyśle wprowadzić porządek

62 Tamże, s. 72 i 73.

Na próżno jeśli nie istnieje Bóg
Który w umyśle byłby dany umysłowi
Jako porządek
Pyszny jest nasz umysł
Który siedzi na tronie z czaszek i piszczelei
I jak mu się podoba porządkuje słowa
A dwa służyła diabły Chaos i porządek
Liżą mu stopy obłudnym językiem
(*Jeśli nie istnieje, CD, s. 37*)

Dziwięć pierwszych wersów utworu stylizowanych jest na filozoficzną rozprawę, opartą na dedukcyjnym rozumowaniu. Z hipotetycznych przesłanek zostają wyciągnięte wnioski, prowadzące się do stwierdzenia, iż istnienie Boga jest warunkiem sensowności operacji umysłu porządkującego świat⁶³. W rozumowaniu tym ukrywa się jednak paradoks naszego myślenia o Bogu: tylko wtedy jest On gwarantem myślowego porządku, jeśli „w umyśle” jest „dany umysłowi / Jako porządek”. Czy zatem Bóg, jeśli nie jest w ten sposób dany umysłowi, nie może istnieć jako przyczyna sprawcza porządkującego umysłu? Zaprezentowane w tej części wiersza rozumowanie zostaje więc zakwestionowane w części drugiej. W ostatnich pięciu wersach zarzucona zostaje filozoficzna stylistyka na rzecz poetyckiego obrazowania. Przedstawienie umysłu jako władcy na tronie śmierci służy wskazaniu na niebezpieczeństwo jego apologii. Polega ono na przyznaniu umysłowi władzy nie tylko nad zmy-

63 Założenie istnienia Boga jako gwaranta praw wiecznych było charakterystyczne zarówno dla nauk przyrodniczych, jak i teologii nowożytnej siedemnastowiecznego Zachodu. Świadczą o tym chociażby koncepcje Newtona, Leibniza czy Kartezjusza.

słowym światem i nad językiem, w którym ów świat porządkuje, lecz poprzez to także w ł a d z y n a d B o g i e m. Pychę umysłu – uzurpatora podsycają „dwa służale diabły”: Chaos i Porządek⁶⁴. Zadaniem współczesnego diabła jest nie tyle przekonać, że Bóg nie istnieje, ile utwierdzić w przekonaniu, iż takie rozumienie Boga, jakie dane jest ludzkiemu umysłowi, odpowiada rzeczywistości. Słusznie zatem pisze Zeler⁶⁵, że „Rymkiewicz wyraźnie wpisuje [...] próby słownego, językowego porządkowania rzeczywistości, w kontekst «diabelski»”. Nie sposób jednak zgodzić się z sugestią badacza, że w wierszu tym „miejsce Kierkegaardowskiego albo-albo zajmuje Nietzscheańskie «Bóg umarł»”. Dla Nietzschego bowiem przyczyną śmierci Boga jest przeniesienie Go z ziemskiego świata w transcendencję, w nicość. Starotestamentowy Bóg, który odgrywał istotną rolę w tutejszym życiu narodu wybranego, był obecny poprzez znaki i cuda w ważnych momentach jego istnienia, został – na skutek rozwoju chrześcijaństwa, którego źródłem był platonizm – uśmiercony, to znaczy przestał być obecny w ludzkim życiu tu i teraz. Ważna stała się dbałość o życie pośmiertne, troska o sprawy duchowe. Filozof pisze:

Gdy się punkt ciężkości życia przeniesie nie w życie, lecz w zaświat – w nicość – to odbiera się życiu w ogóle wagę. Wszelkie kłamstwo o nieśmiertelności osobowej niszczy wszelki rozum,

64 Ukazanie Chaosu i Porządku jako upersonifikowanych sił zła jest nawiązaniem do średniowiecznego moralitetu, ale obraz walki Dobra ze Złem o ludzką duszę zastąpiony tu zostaje sceną kuszenia ludzkiego Umysłu.

65 Por. B. Zeler, *Zrozumieć poezję współczesną*, Katowice 1995, s. 144. Badacz zwraca uwagę na zbieżność tytułu tego wiersza z rozprawą Leszka Kołakowskiego pt. *Jeśli Boga nie ma*, Kraków 1988. Należy jednak uściślić, iż nie może tu być mowy o wpływie filozofa na utwór poety, gdyż tomik, w którym wiersz ten został umieszczony, jest o piętnaście lat wcześniejszy od pierwszego wydania książki Kołakowskiego pod takim właśnie tytułem.

wszelką naturę w instynkcie – wszystko, co jest w instynktach dobroczynnego [...] budzi odtąd nieufność⁶⁶.

Dla Rymkiewicza Bóg nie przestaje istnieć, dlatego że został przeniesiony w transcendencję. On z a w s z e był, jest i będzie w transcendencji. Diabelski umysł nie uśmierca Boga, wytwarza jedynie fałszywy jego obraz, pozorując możliwość przejścia od języka do bytu transcendentnego. Kontekstem interpretacyjnym, słusznie przywołanym przez Zelera, są rozważania Jaspersa, który pisze: „Transcendencja uchwycona w obrazie [...] nie jest już transcendencją, stała się doczesna. Tworząc sobie obraz i podobieństwo boskości, przenosimy boskość w świat, tak jak już wcześniej czyniono to z wieloma bogami w historii”⁶⁷. Bóg zatem zostaje dostosowany do naszych możliwości pojmowania. Człowiekowi jest dostępny t y l k o w taki sposób. Każda próba orzekania o istnieniu bądź nieistnieniu Boga, jeśli nie jest czyniona z perspektywy wiary, pozbawiona jest sensu, gdyż może zostać podważona w tym samym języku, w którym została wyrażona. Bóg jest albo Go nie ma, ale „jeśli Boga nie ma – pisze Rymkiewicz – pozostaje nam tylko jedna rzeczywistość: książkę tego świata, nasz tutejszy język z jego diabelskimi pomysłami”⁶⁸.

DIALOGI FILOZOFICZNE

Aby przekonać się o możliwościach tego diabelskiego narzędzia, pełniącego funkcję służebną wobec intelektu, wystarczy prześledzić historię myśli filozoficznej na przestrzeni wieków.

66 F. Nietzsche, *Antychryst. Przemiany wszystkich wartości*, tłum. L. Staff, Warszawa 1907, s. 61.

67 K. Jaspers, *Szyfry transcendencji*, „Znak” 1994, nr 2, s. 51 (cyt. za: B. Zeler, *Zrozumieć poezję współczesną*).

68 *Świętość bez Boga – ankieta*, s. 168.

W tym celu Rymkiewicz sięga po interteksty, którymi są dzieła i rozprawy „miłośników mądrości”. W ten sposób pisze wierszami swoją prywatną historię filozofii, dodając do niej własny komentarz. Zakres pytań, jakie zostają w tych utworach postawione, nie jest szeroki, ale są to pytania fundamentalne. Dotyczą tego, co najistotniejsze: przyczyny, sensu i sposobu istnienia świata oraz możliwości jego poznania i wyrażenia w języku. Rymkiewiczowski dialog zostaje nawiązany nie tyle z określonymi koncepcjami, będącymi próbą odpowiedzi na te pytania, ile z konkretnymi postaciami filozofów (Platonem, Heraklitem, Kantem, Husserlem czy Heideggerem). Co jednak charakterystyczne, wiersze te są konstruowane inaczej niż utwory nawiązujące do poetów przeszłości. Nie ma wśród nich tekstów „mediumicznych”, nie zostaje tu użyta konwencja liryki roli czy maski. Rezygnacja z tych sposobów kształtowania wiersza jest znacząca. Podkreśla dystans, jaki dzieli w y p o w i e d ź p o e t y c k ą od w y p o w i e d z i f i l o z o f i c z n e j, mimo podobieństwa stawianych pytań. Konflikt między poetą a filozofem ukazany zostaje już w wierszu *Mickiewicz w Paryżu* z tomu *Metafizyka* (s. 11–12). Wiersz ten zapoczątkował kontynuowaną konsekwentnie w kolejnych tomach Rymkiewicza dyskusję z Platonem. Filozof jest tu świadkiem klęski poety, który staje się ofiarą swojego dzieła. Wymyka się ono spod jego władzy i zaczyna kształtować historię, której tryby pochłoną poetę. Głową idealnego państwa mają być filozofowie kierujący się r o z u m e m. Rozum jest tą władzą człowieka, która pozwala mu określać prawa rządzące światem oraz wnioskować o nieśmiertelności duszy, pochodzącej ze świata idei. Filozofia Platona zostaje jednak zakwestionowana przez poetę w późniejszych utworach. W *Kołędzie księdza Baki* (CD, s. 15), będącej groteskową prezentacją swoistego sarmackiego „dekalogu”, filozof zostaje potraktowany żartobliwie, co podważa jego autorytet:

Żyć po co Tego nie wie nawet Platon Święty
Ogryzą cię robaki bo masz Gołe Pięty

W powyższej strofie dystychicznej zrymowanie wyrazów „Święty” – „Pięty” (pisanych wielką literą) w humorystyczny sposób zrównuje sfery sacrum i profanum. W konsekwencji bardzo istotne dla ludzkiej egzystencji pytanie („Żyć po co...”) zostaje zawieszone. Nie odpowie na nie Platon, który nie zna również pośmiertnego ludzkiego losu, jak wynika z wiersza *Ksiądz Baka do trupa* (TR, s. 9). Postawione pytanie zostaje jednocześnie unieważnione, w przekonaniu, że sama śmierć nie jest wystarczającym warunkiem wiedzy:

Bo co jest śmierć ja nie wiem Spytaj się Platona
Niech powie Ten kto umrze rodzi się czy kona
[...]
Wiem dobrze ci tam trupie Lepiej być nie może
Posuńże się Przy tobie i ja się położę

Umieszczenie Platona (w dwóch ostatnich wierszach) w kontekście rozważań księdza Baki stawia jego filozoficzny system w obliczu rozkładu i śmierci. Świata idei, do którego wraca nieśmiertelna dusza po śmierci (o czym szeroko pisze filozof w *Fedonie*), przeciwstawiony został obraz gnijącego ciała. Nicość zatem wydaje się jedyną rzeczywistością, która nas po śmierci nie zawiedzie, kosmiczną próżnią pochłaniającą nasze rozkładające się ciała:

Co tam jest? Czarna dziura ale nie ma dziury
Dziura co łyka gwiazdę czaszkę chmury

Co tam jest? Pusta jama ale nie ma jamy
Jama a w niej z chmurami z kośćmi z krwią znikamy

[...]

Przestrzeń której zabrakło nagle przestrzenności
Co za nicość! Czy nicość może być w nicości?

(Dla Platona, MDP, s. 43)

Wierszami tymi rządzą pytania. Rymkiewicz, dialogując z filozofami, przede wszystkim pyta, nierzadko ironizuje, nie zgadza się, proponuje własne rozwiązania. Takie podejście ujawnia istotną wagę poruszanych spraw. Konkretnie lektury filozoficzne wynikają z osobistej potrzeby odnalezienia odpowiedzi na pytanie o sens istnienia. Potwierdza to poeta w *Kilku szczegółach*:

Jak się filozofuje, wszystko jedno na jakim poziomie (nie mam szczególnych ambicji), to trzeba to robić, wychodząc od własnych doświadczeń życiowych, ponieważ tylko wtedy takie filozofowanie może być użyteczne: czyli może przydać mi się w moim życiu, może moje życie uczynić dla mnie nieco bardziej zrozumiałym⁶⁹.

Wypowiedź ta wyjaśnia, dlaczego poeta przywołuje postaci filozofów, a nie systemy. Pytania kierować można tylko do konkretnego, żyjącego w określonym miejscu i czasie człowieka, który, podobnie jak człowiek współczesny, chciał zrozumieć świat, lękał się śmierci (przypomnijmy tu ponownie Platonskiego *Fedona* – ważną lekturę Rymkiewicza – gdzie ukazane zostało bardzo ludzkie oblicze oczekującego śmierci Sokratesa).

Poeta stawia pytania filozofom różnych epok. Rozpoczyna od starożytności. Tu, oprócz Platona, sięga do Parmenidesa, który – podobnie jak wielki uczeń Sokratesa – hołduje rozumowi. Filozof, utożsamiając byt i myśl, dał wyraz braku zaufania do doświadczenia. Rozróżniając poznanie zmysłowe i umysłowe, zaufał tylko

69 J. M. Rymkiewicz, *Kilka szczegółów*, s. 125.

temu drugiemu. Wzrok, słuch oraz język, którym ujmujemy świat, nas zwodzą, należy więc oprzeć się na rozumowaniu, które podpowiada nam, że jedyny prawdziwy byt jest niezmienny i wieczny, a niebytu nie ma. Podmiot liryczny utworu *Wiersz na te słowa Parmenidesa: Pomyśleć i być jest toż samo* (At, s. 15–16) podejmuje próbę zweryfikowania tego postulatu. „Postanowiłem nie być” oznacza tu: postanowiłem wyrwać się z apriorycznego, dedukcyjnego myślenia (które umożliwia mi nazywanie tego, co jest), aby sprawdzić, co będzie poza bytem (myślą). Dokonane tu zostaje swoiste zawieszenie istnienia podmiotu zarówno jako bytu realnego („Postanowiłem nie być [...] / ani sobą ani w sobie // Ani w limfie ani w oddechu”), jak i jako myśli wyrażonej w języku („Ani w słowie ani pomiędzy słowami”). Taka operacja nie jest jednak możliwa. Okazuje się bowiem, że zawieszenie istnienia (jako myślenia) podmiotu pociąga za sobą zawieszenie istnienia otaczającego go świata. Tylko nasze myślenie umożliwia rozróżnienie na byt i niebyt:

Nie będę we śnie szczygła gdy szczygła nie będzie
Ale muszę być by nie było szczygła

Rymkiewicz zdaje się zgadzać z Parmenidesem:

Nasz język nie przyjmuje niebytu (nie da się powiedzieć: „niebyt jest”, bo w tym złożeniu czasownik i rzeczownik tracą swoje znaczenia, a nie nabywają nowych, które byłyby dostępne naszemu pojmowaniu, ponieważ „nie jest” nie może być znaczeniem „jest”) i w tym odrzuceniu niebytu przez język czy zamknięciu się języka przed niebytem nie ma nic dziwnego. Pytania, jakie w związku z tym się nasuwają, mają naturę wyłącznie genetyczną, bo dotyczą przyczyn tego zamknięcia. Czy to nasz język tak się ukształtował? Czy to my ukształtowaliśmy tak nasz język? Czy to nasz język tak nas ukształtował?⁷⁰

70 J. M. Rymkiewicz, *Przez zwierciadło*, s. 62.

Rozważania filozofa nie są wolne od sprzeczności, jeżeli bowiem myśl i byt to jedno, jeśli „Ta sama rzecz jest i jest myślana” i „nie znajdujesz myśli bez czegoś istniejącego, co wypowiada się w myśli”⁷¹, to skąd wzięła się myśl o niebycie, skoro niebytu nie ma? Parmenides nie ufał językowi⁷², zakwestionował jego wartość poznawczą (prawdopodobnie uznawał go za umowne narzędzie opisu tego, co poznawalne zmysłowo). Obce było mu, tak oczywiste dla nas (i dla poety), potraktowanie języka jako wyrazu myśli. Przecież każde myślenie, nawet myślenie dedukcyjne dokonuje się w języku – nie jest nam dany inny sposób opisywania świata, nawet jeżeli nie opuszcza nas świadomość niedoskonałości tego opisu. Zawieszenie istnienia otaczających poetę bytów („Postanowiłem nie być [...] // Ani powiem wiatru ani liściem ani / Ptakiem tłustym i opierzonym // Powiedzmy tym szczygłem [...] // Ani robakiem ani grudką ziemi / Ani żdźbłem trawy”) jest owym bytom obojętne. Moje myślenie (mój język) nie jest w stanie wyrokować o zewnętrznych wobec mnie bytach, istnieć lub nie istnieć można tylko w języku:

Rozmawiam ze szczygłem i szczygiel mi mówi
Ani jestem ani nie jestem

Inna jest składnia ptaka a inna poety
I nie słyszałem o Parmenidesie

(*Wiersz na te słowa Parmenidesa:*
Pomyśleć i być jest toż samo, At, s. 16)

71 Cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 1990, s. 36.

72 „Słowami jest tylko to, co śmiertelni ustanowili w swym języku w przekonaniu, że mówią prawdę: stawanie się i giniecie, byt i niebyt, zmiana miejsca i świecącej barwy” (por. tamże, s. 35).

Zamknięcie w pułapce języka zmusza do akceptacji sprzeczności. A choć nazywanie świata, próba jego opisu, nie musi oznaczać pełnego zrozumienia, ze względu na „odmienność składni” ptaka i poety, warto (jak to czynił Gauguin) nadawać mu własny koloryt, zapełniać barwami przestrzenie „pomiędzy czernią a bielą”, aby nie pozostać w pustce:

Czarne świeciło nam słońce
W białym bezlistnym niebie
[...]
Ty dasz im kolor jak imię
A kto oniemiał nic nie ma

(*Bonjour M. Gauguin, At, s. 17, 18*)

Powyższy utwór sąsiaduje w tomie z wierszem o Parmenidesie. Artysta, nadając kolory poszczególnym bytom, nie stwarza ich, ale nazywa. Jest jak biblijny Adam, który nadaje imiona podarowanym mu przez Boga istotom, czyniąc je w ten sposób bliskimi, podporządkowując je sobie⁷³. Andrzej Biskupski podkreśla, że w wierszu poświęconym Parmenidesowi punktem wyjścia rozważań o bycie jest byt ludzki. Zawieszenie istnienia, negacja bytu ludzkiego prowadzi do utraty tożsamości⁷⁴. „Świadomej siebie świadomości” człowieka jawi się wtedy przekonanie „o nieidentyczności wszystkiego co jest”. „Zmiana – oto co jest tą bezpośrednią oczywistością jawiącą się w świadomości. Byt przechodzący nieustannie w niebyt – oto co może świadomość świadoma siebie powiedzieć z bezwzględnością

73 Użyty przez poetę oksymoron („czarne słońce”) podkreśla, iż świat bez twórczych działań artysty jest nie tylko niepełny, jak szkic obrazu wymagający ukończenia, ale również pozbawiony nadziei, symptomów życia.

74 Por. A. Biskupski, *Leibnizańskie pytania Rymkiewicza*, s. 217–218.

oczywistością”⁷⁵. Dlatego możemy dodać, iż rację miał Heraklit, twierdząc, że przeciwieństwa tkwią w naturze bytów, a zmienność jest ich trwałą cechą. W *Wierszu na te słowa Heraklita: Nie można wejść dwa razy do tej samej rzeki* (At, s. 35) dusza po śmierci traci jedność ze zmiennym, rozkładającym się ciałem, co prowadzi do utraty poczucia tożsamości bytu ludzkiego:

Kości me jak lód się kruszą
Czym się będziesz żywić duszo

Dusza ma jak śniegi taje
Już się z ciałem nie poznaje

Z czego siebie mną uczynię
Ciało me jak strumień płynie

[...]

Gdzie ta strona gdzie ta ląka
Gdzie me ciało ciekąc wsiąka

I gdzie w glinie się zagrzenie
Drugi raz nie wstąpię w siebie

Powaga podejmowanej w wierszu ontologicznej problematyki zostaje wzięta w nawias poprzez zastosowanie przez poetę miary wierszowej typowej dla tekstów ludowych – czterostopowca trocheicznego. Kontrast między podniosłą tematyką a popularną, typową dla piosenek wersyfikacją podkreśla dystans autora do dywagacji filozoficznych. Warto również zwrócić uwagę na częste w powyższym utworze porównania tego, co człowiecze (kości, ciała, ale i duszy) do różnych stanów skupienia wody: lodu, śniegu, strumienia (woda funkcjonuje tu w dwójakim znaczeniu: jako człon porównania oznacza rodzaj materii,

⁷⁵ Tamże, s. 218.

zaś w odniesieniu do koncepcji Heraklita jest symbolicznym znakiem przemijania i zmienności bytu). Porównaniom tym towarzyszą pytania o miejsce ostatecznego spoczynku, podległego wartkiemu strumieniowi czasu, ciała. Herakliteskie *Panta rhei* oznacza również nieustanne umieranie starych form istnienia i rodzenie się nowych. „Obawiamy się jednej śmierci – mówi Heraklit – a już wielu śmierciom ulegliśmy”, umiera nie tylko nasze ciało, „dla duszy jest śmiercią stać się wodą”⁷⁶. Filozofia Heraklita nie daje nadziei na przywrócenie minionych form. Nie jest możliwe zmartwychwstanie, bowiem każda kolejna forma istnienia jest już inna od poprzedniej. Takimi wnioskami kończy poeta tom *Anatomia* (wiersz o Heraklicie jest ostatnim wierszem tego tomu). Choć jednak nie możemy spodziewać się powrotu do raz utraconego ciała, pozostaje nadzieja przetrwania w kulturze, o czym po raz kolejny przekonuje nas zamykający powyższy zbiór wierszy tekst sceniczny *Lekcja anatomii profesora Tulpa*.

Rymkiewicz nawiązuje poetycki dialog także z filozofami, których przedmiotem zainteresowania są zagadnienia epistemologiczne. Wiersz *Krytyka czystego rozumu* (CD, s. 38) przejmuje tytuł od dzieła jednego z największych umysłów XVIII wieku. Rymkiewicz, sytuujący swój poetycki światopogląd w pobliżu neokantyzmu, podchodzi jednak z dystansem do swych filozoficznych upodobań. Subtelny humor tego wiersza zostaje wydobyty dzięki zestawieniu ze sobą dwu rzeczywistości: tej, która jawi się naszym zmysłom z tą, która jest postulatem naszego umysłu:

Jeśli ptak to ten tylko co a priori śpiewa
Ani słowik w gałązkach ani szczygieł w maju

Ani skowronek w piórach A więc jeśli ptak
To ten co jest krytyką czystego rozumu

76 Cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, s. 31.

Jeśli coś jest nam dane – mówi Kant – to tylko w apriorycznych formach naszej świadomości: w przestrzeni i czasie, nie zaś – jak sugeruje przewrotnie poeta „w gałązkach”, „w maju” czy „w piórach”. Gałązki i pióra są tu znakami poznawalnego zmysłowo świata, którym nie interesuje się nasz czysty rozum, wydający sądy *a priori*, a więc poza doświadczeniem. Rozum ten nie tylko lekceważy świat empiryczny, nie orzeka także niczego o transcencji (stąd Kantowska krytyka tradycyjnej metafizyki⁷⁷). Utwór ten, podobnie jak omawiany wcześniej *Jeśli nie istnieje* (wiersze te sąsiadują ze sobą w tomie), utrzymany jest w konwencji filozoficznej rozprawki. Parodiując ją (przy użyciu odpowiedniej terminologii), ukazuje paradoksy ludzkiego myślenia:

A jeśli czysty rozum to ten tylko który

A priori sądzi ani rozum w piórach

Ani rozum w gałązkach A więc jeśli Bóg

O jeśli Bóg istnieje a priori to ten

O którym czysty rozum nie potrafi orzec

Czy istnieje a priori Ani Bóg w gałązkach

Ani Bóg w maju A więc jeśli Bóg

Śpiewa a priori to nie może być

Usłyszany a priori przez nasz czysty rozum.

Zastosowanie zwrotów „A jeśli... to”, „A więc jeśli... to...” (nadających wypowiedzi charakter dyskursywny) i jednocześnie licznych przerzutni ma na celu ukazanie chaosu języka filozoficznego. Sprzyja temu również częstotliwość występowania

77 Warto przypomnieć, iż krytyka metafizyki dokonana przez Kanta nie oznacza negacji Boga. Bóg Kanta (o czym traktuje *Krytyka praktycznego rozumu*) jest postulatem uzasadniającym istnienie praw moralnych.

w wierszu kantowskich zwrotów „a priori” i „czysty rozum”. Warto też zwrócić uwagę na grę słów, jaką wprowadza poeta, dzięki wykorzystaniu w tytule dwuznaczności słowa „krytyka”. *Krytyka czystego rozumu* Rymkiewicza nie jest krytyką w rozumieniu kantowskim (nie oznacza bowiem – jak u Kanta – nowej postawy metodologicznej), lecz sugeruje p o t ę p i e n i e „czystego rozumu”, odrzucenie go i wskazanie na jego bezsilność. Poeta kpi z filozofa, który twierdził, iż to, jak postrzegamy świat, zależy jest nie od jego struktury, ale od struktury naszych władz poznawczych. Według Kanta nie możemy zatem powiedzieć, że poznajemy rzeczy takimi, jakimi są. Wiemy tylko, jakimi się nam wydają. Nie jest nam dane dotrzeć do rzeczy „samych w sobie”. Granica między nami a światem noumenów jest nieprzekraczalna. Ustanowieniem (a może tylko ujawnieniem) tej granicy zapoczątkował Kant niemiecką filozofię transcendentálną, której jednym z kierunków jest fenomenologia. Stanowi ona kolejny punkt na poetyckiej mapie filozofii Rymkiewicza. W wierszu *Ale do rzeczy* (MDP, s. 38–39), nawiązującym już w tytule do Husserlowskiego wezwania „zu den Sachen selbst”, proponuje zastosowanie metody fenomenologiczno-transcendentalnej (postulowanej przez Husserla do opisu fenomenu) do badania... trumny, tudzież innych przedmiotów poddanych procesowi rozkładu (pogrzebanej obrączki, kosmyka włosów, złamanego paznokcia, krzyżyka w gnijących dłoniach zmarłej czy lilii rzuconych na trumnę):

Zu den Sachen selbst jeśli są tam jeszcze
Jeśli nie zgniły jeśli czysty przedmiot

Jeszcze pojawia się w akcie umysłu
W czystym podmiocie jeśli jest tam jeszcze

Na przykład tamta trumna: gdyby tylko chciała
Mogłaby być nam dana w ejdetycznym świetle
[...]

Ale do rzeczy jeśli są tam jeszcze
Obrączka kosmyk włosów złamany paznokcieć
I krzyżyk w palcach które powoli znikają
Gdy deszcz ścieka bulgocze przez szpary pomiędzy
Spaczonymi deskami jeśli są tam jeszcze

W wierszu tym zwrot „ale do rzeczy” funkcjonuje w dwojakim znaczeniu: może być rozumiany w sensie husserlowskim oraz w sensie potocznym (wszak w języku polskim występuje kolokwializm „mówić do rzeczy”). W kontekście utworu gra znaczeniami prowadziła do wniosku, że należy porzucić abstrakcyjne filozoficzne dywagacje i powrócić do konkretnego, do prawdy o śmiertelności i rozkładzie materii. Postulowana przez filozofię transcendentálną granica między podmiotem a rzeczą „samą w sobie” zostaje tu zastąpiona granicą między życiem a śmiercią. Pociąga to za sobą pytanie o *modus essendi* naszego pośmiertnego ciała. Czy czysty przedmiot, który odślania się nam w procesie redukcji fenomenologicznej, podlega rozkładowi?

Lecz czy trumna nie gnije (tam w czystej nicości)
Czy deszcz nie ścieka w szpary pomiędzy deskami

Czy mrówki nie wędrują pomiędzy palcami
Absolutnego wglądu (jeśli wgląd ma palce)

[...]
(Jaki *modus essendi* mają wtedy palce?)

Husserl, badając fenomen, nie wspiera się na operacjach logicznych, rezygnuje z indukcji czy dedukcji (co różni go

od Kanta⁷⁸). Chce bowiem, aby jego ogląd był możliwie najbardziej obiektywny, by był czystym oglądem istoty, a nie interpretacją⁷⁹. Ale czy ejdetyczne światło pozwala mu widzieć więcej? Bezpośrednio – zdaje się mówić poeta – możemy doświadczyć jedynie rozkładu i nicości. Czy jednak doświadczenie śmierci pomaga dotrzeć do jej istoty, zrozumieć jej sens? Rzeczy są nicością i my jesteśmy nicością. Czy zatem nicość może poznawać nicość?

Ale do rzeczy do uniwersaliów
Tego tylko co jest ci dane bezpośrednio

Do deszczu lilii szczygłów złamanych paznokci
Zu den Sachen selbst jeśli czysta nicość

Jeszcze pojawia się w czystej nicości

Nie jest to jedyny wiersz poświęcony filozofowi z Fryburga. W utworze *Jesienny wierszyk dla Edmunda Husserla*, otwierającym tom *Znak niejasny baśń półżywa*, przedmiotem poetyckiego żartu staje się postulat redukcji fenomenologicznej, której chętnie poddałby się... podmiot utworu, nękany wieloma chorobami, poddany prawom cielesnej egzystencji. Tu, podobnie jak w wierszu poprzednim, konwencja myślenia filozoficznego zostaje zakwestionowana poprzez odniesienie do prozy życia:

Ja kiedy wstaję o dziewiątej rano
Boli mnie w łokciu w trzustce w kręgosłupie

78 O różnicach między poglądami Kanta a stanowiskiem Husserla pisała K. Święcicka (por. też, *Fenomenologia jako krytyka rozumu*, [w:] też, *Husserl*, Warszawa 1993, s. 89–90).

79 Por. J. Tischner, *Fenomenologia Edmunda Husserla*, [w:] tenże, *Filozofia współczesna*, Kraków 1989, s. 14–21.

Chętnie to tylko czyste duchy wstaną
Ale nie łokieć gdy go w łokciu łupie

Dobrze to tylko czyste duchy mają
Chętnie i ja tu wylazłbym ze skóry
Tam im esencje na śniadanie dają
A ja mam tylko ser i konfitury

Chętnie bym moje zawiesił istnienie
Transcendentalnie trzustkę zredukował
Lecz jak w moczowe zwątpić mam kamienie
Co zredukuję to mnie boli głowa

O czyste duchy o nicości chóry
Weźcie w tę nicość moje czyste ego
Aż tu zostaną moje konfitury
Oraz mój łokieć co jest do niczego

(Jesienny wierszyk dla Edmunda Husserla, ZNBP, s. 5)

Narzędziem parodii języka filozoficznego stają się tu rymy krzyżowe. Łączą one na zasadzie podobieństwa brzmieniowego pojęcia filozoficzne z pospolitymi określeniami: „istnienie” – „kamienie”, „zredukował” – „głowa”, „(nicości) chóry” – „konfitury”, „(czyste) ego” – „(do) niczego”. W obu przywołanych powyżej wierszach poświęconych Husserlowi ujawnia się bezradność człowieka wobec przemijania, śmierci, rozkładu ciała. Człowiek staje w obliczu *n i c o ś c i* ze swym cierpieniem, bólem, codziennością. Kiedy jednak, posługując się tym pojęciem, próbuje nakreślić swą sytuację egzystencjalną, popada w sprzeczności logiki naszego języka. Świadectwem tych kłopotów jest wiersz *Heidegger: Sein zum Tode*, nawiązujący do myśli filozofa, który – choć sam uważał się raczej za kontynuatora fenomenologii niż egzystencjalistę – wpłynął w znacznym stopniu na kształt dwudziestowiecznej „filozofii nicości”. Podstawową kategorią analizowaną w pismach Martina Heideggera

jest n i c o ś ⁸⁰. W wierszu Rymkiewicza wydobyte zostały paradoksy Heideggerowskiego języka:

Heidegger byt ku śmierci byt ku niebytowi

Ale niebytu nie ma ex definitione

Bo niebyt nie bytuje i kto mówi że

Niebyt bytuje albo nie bytuje

80 Wykład niemieckiego filozofa, noszący tytuł *Co to jest metafizyka?* jest próbą odpowiedzi na zdumiewające, choć zasadnicze pytanie ontologii: „Dlaczego w ogóle jest i s t n i e j ą c e a nie raczej Nic?” (M. Heidegger, *Co to jest metafizyka?*, tłum. S. Grygiel, W. Stróżewski, „Znak” 1965, nr 1, s. 88; por. również tłumaczenie tego artykułu przez K. Michalskiego, [w:] M. Heidegger, *Budować, mieszkac, myśleć*, Warszawa 1977). Pytanie to stawiali przed Heideggerem Leibniz i Schelling. Aby odpowiedzieć na nie, Heidegger zwraca uwagę na konieczność odróżnienia b y c i a (*sein*) – samego faktu istnienia w ogóle od b y t u (*seiende*) – tego, co będące, bytujące, co niejako podlega byciu. „Bycie jest zawsze byciem jakiegoś bytu” (M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 13), jest ono skończone, zdane na byt, nie istnieje samo w sobie, „właściwie rzecz biorąc, bycie [...] w ogóle n i e j e s t, wtedy bowiem byłoby tym, co jest, bytem. Stąd też postępując drogą wychodzącą od tego, co jest [...] natrafiamy na bycie w postaci n i e-b y t u, n i c o ś c i” (K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978, s. 39). Bycie jest tym wobec bytu, czym horyzont wobec krajobrazu – zakreśla zasięg postrzegania, choć sam nie jest dany bezpośrednio. Według Heideggera filozofia posokratejska stała się nauką o będących (metafizyką) i przestała zajmować się byciem samym (ontologią), dlatego tę ostatnią pragnie filozof odbudować. W tym celu dokonuje analizy egzystencji, której poświęca podstawowe swe dzieło *Sein und Zeit*. Egzystencja przysługuje wyłącznie bytowi ludzkiemu (*Dasein*), który – jako jedyny – ustosunkowuje się w pewien sposób do swojego bycia, ma możliwość pytania o nie (przekracza w ten sposób byt ku byciu). Bycie „wymyka się”, „cofa”, „nie jest”. Aby zrozumieć byt, trzeba jednak wyjść poza niego i odszukać, odkryć ukrywające się bycie, które jest nicością. Tylko człowiekowi może być ono dostępne. Zostaje on doprowadzony przed oblicze nicości w podstawowym doświadczeniu trwogi (*Angst*). Nie jest ona zwykłym strachem przed czymś określonym, lecz wynika z uświadomienia sobie prawdy o sytuacji *Dasein*, którą jest „wrzucenie w świat” (*Geworfenheit*) i „bytowanie ku śmierci” (*Sein zum Tode*).

Błądzi logicznie A jeśli niebytu
Nie ma to także ex definitione

Byt nie bytuje i kto mówi że
Byt nie bytuje albo byt bytuje

Logicznie błądzi bo byt jest niebytem
I bytu nie ma lub błądzi logicznie

(Heidegger: *Sein zum Tode*, TR, s. 24)

W zakresie leksyki najistotniejszą funkcję pełnią w tym wierszu pojęcia: „byt” i „niebyt”. Czy można być bytem ku śmierci, ku niebytowi, jeśli z definicji niebytu wynika jego nieistnienie? – pyta podmiot wiersza, choć jednocześnie ma świadomość, iż język jest bezradny wobec próby definiowania nie tylko nicości, lecz także bytu. Na uwagę zasługuje w utworze sposób argumentacji, odsyłający do języka logiki formalnej. Wskazują na to charakterystyczne dla wnioskowania logicznego spójniki „jeśli” (występujący w tekście pięciokrotnie) oraz „więc” (użyty trzykrotnie). Żartobliwa krytyka dotyka tu nie tyle samego filozofa (miał on bowiem świadomość, iż narusza panowanie logiki i godził się na to⁸¹), ile niewielkich w istocie możliwości języka. Wybór poety padł na Heideggera dlatego, iż język tego filozofa słynął z hermetyczności (jego dzieła uchodziły u niektórych za genialne, dla innych zaś były bełkotem). Trudności językowe pojawiają się już przy próbie rozróżnienia bytu i bycia, co dodatkowo komplikuje fakt, że bycie zostaje nazwane przez filozofa nicością. Mimo iż swoiste rozumienie tych pojęć umożliwia ich utożsamienie („Czysty byt i czysta nicość są zatem tym samym” – powtarza za Heglem filozof. „Byt i nicość tworzą całość.”⁸²), na gruncie samego języka jest połączeniem

81 Por. M. Heidegger, *Co to jest metafizyka*, s. 76–78.

82 Tamże, s. 86.

sprzeczności. Tę sprzeczność wykorzystuje poeta, gdy pisze, że byt (ludzki) nie może bytować ku niebytowi (śmierci), nie można bowiem bytować ku czemuś, co nie bytuje. Prowadzi to bowiem do zrównania sposobu istnienia bytu i niebytu. Z takiej matni języka nie ma już wyjścia, pozostaje stwierdzenie paradoksu:

A więc Heidegger jeśli jeszcze jest
To jest niebytem ku śmierci więc ku

Niebytowi lecz niebytu nie ma
I jeśli jest niebytem nie ma Heideggera

A więc Heidegger jeśli jeszcze jest
Błądzi logicznie między bytem a

Niebytem Ale jeśli nie ma Heideggera
To kto powiedział że Heidegger jest

Bytem ku śmierci kto logicznie zbłądził

(Heidegger: *Sein zum Tode*, TR, s. 24)

Bytem, którego istnienie bądź nieistnienie rozważa podmiot, jest sam Heidegger. Rozumowanie to zmierza do zakwestionowania istnienia filozofa (wskazują na to zwroty „byt jest niebytem”, „byt nie bytuje” oraz zastosowanie przerzutni w drugim wersie ostatniego dystychu), co wywołuje efekt humorystyczny. Aby go spotęgować, poeta wykorzystuje również niejednoznaczność czasownika „błądzić”, którego znaczenie „mylić się” zostaje zestawione ze znaczeniem odnoszącym się do przestrzeni: „gubić drogę” („Heidegger [...] / Błądzi logicznie między bytem a niebytem”). Podobnie żartobliwie traktuje Rymkiewicz wielu swoich bohaterów. Wystarczy przypomnieć postać księdza Baki. W poświęconych mu wierszach dostrzegalny jest kontrast między wzniosłością podej-

mowanej problematyki (śmierć, rozkład ciała, eschatologia), a groteskową formą jej poruszania⁸³. Utwór *Heidegger: Sein zum Tode* został umieszczony w tomie, w którym wiele miejsca zajmuje dialog z poetyką i wizją świata obecną w utworach barokowego kaznodziei. Hanna Augustyniak zauważa, iż zestawienie Baki z Heideggerem – postaci, których, jak się wydaje, nic nie łączy, przypomina barokowy konceptyzm. Obie wizje świata: chrześcijańska (Baka) i egzystencjalna (Heidegger) zostały tu poddane przewartościowaniu. „Konceptyzm poety wydobywa istotne pęknięcie człowieka współczesnego; nie ma zgody na transcendencję, ale i nie ma zgody na «kloaczną śmierć»”⁸⁴.

Zasadnicze pytanie metafizyki: Dlaczego istnieje raczej coś niż Nic? prowadzi do pytań bardziej szczegółowych, które ujawniają się, według Heideggera, w sytuacjach ekstremalnych naszego życia. Pytamy wtedy, jakie jest nasze miejsce w świecie, dlaczego żyjemy właśnie tu i teraz, jaka jest przyczyna sprawcza naszego istnienia i czy jest jakiś cel, do którego dążymy. W duchu tych heideggerowskich pytań pozostaje także wiersz następujący w tomie po omawianym powyżej utworze. W wierszu tym pytanie o to, dlaczego nadajemy bytom takie, a nie inne nazwy, prowadzi do pytań głębszych, pytań o własne miejsce w porządku rzeczy tego świata. Tutaj sroka,

83 Doskonałym przykładem humorystycznego podejścia do poważnej, filozoficznej problematyki są rozważania pana Mareczka, bohatera Rymkiewiczowskiej powieści, nad istotą... pieroga: „Każdy ruski pieróg jest jedyny w swoim rodzaju, ma oczywiście, co dobrze widać na tym talerzu, swoje *mitsein*, ale najistotniejsze jest dla niego *in-der-Welt-sein*. Zostawmy jednak filozofię pieroga, to jest domena Heideggera i Husserla, niech oni objaśniają nam istotę pieroga oraz jego istnienie, także pierogowe” (J. M. Rymkiewicz, *Rozmowy polskie latem roku 1983*, Warszawa 1996, s. 137).

84 H. Augustyniak, „*Ten kto umrze rodzi się czy kona*”, „Teksty” 1979, nr 3, s. 151–152.

szpak, kos nie są, jak ptaki we wczesnej twórczości Rymkiewicza, nośnikami symbolicznych znaczeń. Sroka jest tu po prostu sroką, szpak szpakiem, a kos kosem, dlatego podmiot może postawić pytanie o przyczynę tożsamości bytów. Wobec takich pytań, w świecie umownych znaków, pozostajemy bezradni.

Dlaczego sroka jest sroką nie kosem

Albo nie szpakiem bo mogłaby być

Dlaczego to kos skacze w trawie pod orzechem

Mogłaby to być sroka więc dlaczego kos

Dlaczego urodziłeś się taki nie inny

Gdybyś się nie urodził to jakby to było

(*** *Dlaczego sroka...*, TR, s. 25)

Kilka lat później pytanie to zostanie ponowione. Tym razem będzie towarzyszyło refleksji historiozoficznej: Jakie jest moje miejsce w porządku historii? Czy gdyby potoczyła się ona innym torem, byłbym tym samym człowiekiem? Przecięcie losów jednostki z losem narodów to, według autora *Rozmów polskich...*, miejsce, gdzie „historia spotyka się z metafizyką”⁸⁵.

Perspektywa bytowania ku śmierci przeraża nas, choć świadomość sytuacji egzystencjalnej jest jednocześnie warunkiem pełni człowieczeństwa. Pytań tych poeta nie odkrywa, powtarza je za filozofami przeszłości. Każdy z nich próbuje na nie w jakiś sposób odpowiadać. W prywatnej historii filozofii Jarosława Marka Rymkiewicza nie pojawiają się ci, którzy znaleźli jedynie słuszną i ostateczną odpowiedź, lecz wąpiący, niepewni, czasem negujący Boga pesymiści, jak choćby Artur Schopenhauer:

85 J. M. Rymkiewicz, *Rozmowy polskie latem roku 1983*, s. 155.

Teleologia ślimaka: być nadal ślimakiem.

Teleologia księżycza: być nadal księżycem.

Teleologia nicości: być nadal nicością.

Dlaczego więc nicość wyłania ślimaka i księżyc?

Rok 1830, ścieżką nad Tegeler See

Przechodzi zwariowany doktor Schopenhauer.

Dotyka końcem laski białej wydzieliny.

Upiorny księżyc oświeśla jego bokobrody.

(*Teleologia ślimaka*, MDP, s. 36)

Schopenhauer w wierszu tym nie odpowiada na pytania o relacje między nicością a dążącymi do istnienia bytami, mimo iż w roku 1930 był on już ukształtowany jako filozof. Minęło dziesięć lat od opublikowania dzieła jego życia, zawierającego koncepcję świata, którego istotą wewnętrzną jest „wola” (*Wille*). Wolę objawiają zarówno ludzie, jak i zwierzęta oraz cała przyroda nieożywiona. Jest ona irracjonalnym, bezrozumnym popędem, któremu człowiek poddaje się, bezskutecznie dążąc do szczęścia, szukając pociechy w religii czy filozofii. Dwie pierwsze zwrotki utworu zdają się zapisem myśli filozofa, trzy następne ujawniają bezradność wynikającą z braku odpowiedzi („Odpowiedz, pomyślane, odwieczna substancjo. / Za każdym liściem łopianu to samo pytanie”).

Pytania te zostają postawione „odwiecznej substancji”, przyczynie sprawczej bytów, ale nie tylko. Ich adresatem może być także każdy byt ujawniający, jak pisze Rymkiewicz w *Rozmowach polskich*. ..., „schopenhaueryczną i schopenhauerycznie cierpiącą żądzę istnienia”⁸⁶, nawet zwyczajne łopuchy. To im

86 Tamże, s. 48.

właśnie (zgodnie z obietnicą sprzed wielu lat⁸⁷) poświęca jeden z wierszy:

Łopuchy o łopuchy przydrożne istnienia
Blade łodygi liście z krwawego korzenia

Łopuchy szary obłok frak Schopenhauera
Szarozielone płuca skóra gdy umiera

Szary wiatr roznoszący agonalne krzyki
Jakby niebyt ustawiał tu swoje pomniki

Szara modlitwa liści wzlatujące duchy
I dokąd tak lecicie łopuchy łopuchy

(*Łopuchy*, MDP, s. 49)

Prozaiczny, powiedzielibyśmy nawet banalny jest adresat, do którego podmiot wiersza kieruje pytania, jednocześnie zrównując (poprzez zestawienie) z łopuchami inne – wydawałoby się – ważniejsze byty: obłoki, płuca, wiatr, frak filozofa oraz jego ciało, wreszcie: duchy. Co więcej, łopuchy zyskują w tekście szczególną pozycję, dzięki apostrofom rozpoczynającym i kończącym utwór. Stanowią klamrę spajającą wiersz. Ten poetycki obraz spowity jest ponadto szarością, która podkreśla powszechność, a nawet zwyczajność umierania. Podobne spojrzenie na śmierć oraz przekonanie o znikomości rzeczy tego świata znajdziemy w literaturze średniowiecza. Dla pieśni religijnych tej epoki typową miarą wierszową był trzynastozgłoskowiec ze średniówką po siódmej sylabie: zatem metrum, które stosuje w swym utworze Rymkiewicz. Regularna budowa strof w wierszu poety współczesnego może nieść ze sobą dodatkowe sen-

87 „Ale nie rozpaczaj, łopuchowy liściu. Ciebie też kiedyś spróbuję ocalić” – obiecuje pan Mareczek [*alter ego* autora] (por. tamże, s. 212).

sy: ład wiersza oddaje porządek świata, choć byłby to porządek przemijania i śmierci, zrównującej wszelkie byty. Jednocześnie rezygnacja z interpunkcji jest wyrazem naruszenia owego ładu, dostrzeżenia w nim chaosu (jego znakiem może być „wiatr roznoszący agoniczne krzyki” oraz anektowanie przez niebyt coraz szerszych obszarów istnienia). Jeżeli pytamy o sens własnego bytowania, o jego metafizyczny wymiar, musimy uznać za równie uzasadnione pytania o sens istnienia każdego bytu. Wtedy okaże się, iż pytania o ostateczny cel ludzkich dążeń i pytania o sens istnienia materialnego świata pochodzą z tego samego źródła. Ludzkie ciało, ślimak czy liść łopianu są poddani tym samym prawom przemijania i rozkładu, stają się pomnikami nicości.

WIERSZ – TRUP, KTÓRY GADA. LIRYKA PRZECIW ŚMIERCI

Wiele utworów zawartych w zbiorze *Thema regium* oraz *Moje dzieło pośmiertne* stanowi refleksję nad nietrwałością języka jako narzędzia opisu świata. W wierszu *Lament księdza Baki* (TR, s. 11–12) bohater, konstatując chwilowość, momentalność ludzkiego życia na ziemi, zastanawia się nad sensem tworzenia („Piosenko moja rzewna komu ja cię śpiewam”) i kruchością istnienia słowa („A ja co słowo powiem a już słowo znika”). Monolog tytułowego bohatera wiersza *Piętaszek*, zawierający krytykę bezradnej wobec śmierci, choć wysoko rozwiniętej cywilizacji, podkreśla nie tylko nietrwałość, ale i zbędność znaków pisanych („Będę pisał na piasku i bezludne morze / Będzie czytając ścierać moje słowa”, TR, s. 26). Słowo nie ma mocy ocalającej, jest przemijające, podobnie jak przemijający jest podmiot, który je wypowiada:

Popiół wszystko Z popiołu co nam ocaleje
Popiół w ustach i popiół z ust otwartych wieje

Popiół są nasze słowa Szarzyński Morsztynie
I co z popiołu wyjmę to w popiele ginie

(*Popiół są nasze słowa*, MDP, s. 9)

Tak charakterystyczne dla poetów metafizycznych pisanie o śmierci, mimo świadomości, że słowo jest wobec niej bezbronne, wynika nie tylko z chęci jej oswojenia. Jest również wyrazem walki, „mocowania się” z nią: „I jak gwiazda z popiołu co się wciąż spopiela / Słowo wciela się w ciało Ciało w słowo wciela”. Zwrot: „słowo wciela się w ciało” może oznaczać (jak w Ewangelii Janowej) wypełnienie tego, co przepowiedziane, realizację idei. Świadczyłby zatem o kreacyjnej mocy języka. Można go również odczytać jako reifikację słowa, która prowadzi do jego rozkładu, podobnie jak w wierszu *Gdybym mógł cię opisać*. . . Rymkiewicz wykorzystuje tu homonimiczność wyrazu *język*, który użyty został w obu przypisywanych mu znaczeniach. W zestawieniu (niekiedy w jednym wersie) z innymi częściami ciała (czaszką, uchem, kością) funkcjonuje on jako element cielesny; natomiast wyrażenia „uniwersalny język”, „słowo gnijące”, „powszechny języku” konotują znaczenia związane z mową, wysławianiem się, nazywaniem: język jest tu narzędziem poetyckiego tworzenia. Powyższa gra znaczeniami służy podkreśleniu, że wszelki język (niezależnie od sposobu rozumienia tego pojęcia) ulega rozkładowi:

Psuje się dłoń prowadząc po papierze pióro
Psujesz się każda czaszko Gnijesz wszelka chmuro
[...]
Uniwersalny język miałaś już go nie masz
Jakże mi cię żal czaszko wszelka czaszko niema

Psujesz się ślepa czaszko powszechny języku
Każde słowo gnijące wszelki nasz słowniku

Wszelki twój język każda twoja kość próchnieje
We wspólnym grobie czaszek dzień ostatni dnieje
[...]

Gdybym miał język w czaszce własny i jedyny
Ale ja jestem czaszko z tej co wszyscy gliny

I w tej mogile wspólnej gdzie kość o kość zgrzyta
Mój każdy język wszystkich o każdego pyta

(*Gdybym mógł cię opisać, MDP, s. 15*)

Apostrofa skierowana do czaszki przypomina Hamleta snującego nad czaszką Yorika refleksje o przemijaniu. Wykorzystanie frazeologizmu „jesteśmy z jednej gliny” wskazuje, że mimo odrębnych dykcji, sposób mówienia o śmierci musi być podobny, gdyż narzuca go podobieństwo ludzkich doświadczeń. Wzajemna zależność indywidualnego istnienia i wspólnoty ludzkiej zostaje podkreślona dzięki grze zaimków w ostatnim wersie utworu. Zabieg ten ujawnia również inną – przewrotną wobec wcześniejszej sugestii – prawdę: język pozostaje żywy, gdyż „pyta” o ludzkie istnienie. Na osobną uwagę zasługuje wiersz opatrzony incipitem *Moje słowa są cielesne...*, pochodzący z tomu *Thema regium* (s. 8). W utworze tym śmiertelność języka zostaje ukazana w sposób sugestywny dzięki personifikacji słowa, które jawi się jako żywy organizm:

Moje słowa są cielesne Mają łokcie usta
Są porośnięte skórą Płynię przez nie krew

Sączy się przez nie ślina Warczą w nich gruczoły
Zimne powietrze syczy w płucach moich słów

Mają wątrobę nerki O kręgosłup bije
Włochaty mięsień czarne serce słów

Użyte w pierwszej części wiersza czasowniki („płynię”, „warczą”, „syczy”, „bije”) podkreślają dynamizm, ruch, żywotność i ekspansywność słów. Takie ich przedstawienie kontrastuje z ukazanym w ostatnich zwrotkach rozpadem (podkreślonym czasownikami „łuszczy”, „próchnieją”, „psuje”). Słowo, któremu przypisana została cielesność, podlega tym samym prawom, którym podlega ciało – ulega rozkładowi, nie omija go choroba, jest również wyrazem ludzkich uczuć, cierpienia, bezradności. Baranowska słusznie stwierdza, że Rymkiewicz, podkreślając w powyższym utworze śmiertelność słowa, zaprzecza tezom programu swej młodości⁸⁸, zgodnie z którym wiersz miał być jedyną szansą ocalenia. Ten ambiwalentny stosunek do słowa ujawnia się wielokrotnie w twórczości poety.

Już w przywołanych powyżej utworach, obok przekonania o nietrwałości i przemijalności słów, dostrzegamy również sugestię, iż mogą one stać się narzędziem walki ze śmiercią i rozkładem. Problematykę tę, omawianą szeroko w manifestach klasycyzmu, podejmuje Rymkiewicz w kończącym tomik *Anatomia*, nawiązującym do obrazu Rembrandta dramacie *Lekcja anatomii profesora Tulpa*. Profesor Tulp „czyniący w ciele” zmarłego Het Kinta to obraz poety pragnącego „przeciw śmierci czynić”⁸⁹, poety wierzącego, że może „śmierć w swej strofie zamknąć jak w więzieniu”⁹⁰. Jego działania odnoszą sukces,

88 Por. M. Baranowska, *Cóż to za muzyka*, „Twórczość” 1978, nr 9, s. 125.

89 Niniejszy tekst sceniczny dedykowany jest Arturowi Międzyrzeckiemu jako temu, którego wiersze również wymierzone są przeciw śmierci. Nie bez znaczenia jest tu fakt, iż Rymkiewicz w szkicu *Puszka Pandory* ukazuje go jako poetę, u którego „doświadczenie metafizyczne poprzedza doświadczenie zmysłowe, a doświadczenie sensne jest nieustannie weryfikowane przez doświadczenie żrenicy”, a więc jako „poetę metafizycznego”.

90 Dlatego nie ma racji K. Kopka, gdy pisze, iż Tulp grzeszy, próbując wskrzesić Het Kinta, podczas gdy śmierć „jest czymś nieskończenie cennym”, bo bez niej nie byłoby kultury (por. K. Kopka, „*Lekcja anatomii*” według Jarosława

choć denat nie wydaje się zadowolony z naruszenia pośmiertnego spoczynku. Jeszcze większe niezadowolenie wykazują inne postaci dramatu, dopatrując się w działaniu profesora grzechu herezji. Bowiem protestując przeciw śmierci, poeta narusza porządek świata, prawo przemijania, choćby przyszło mu walczyć o życie z Niebem i Piekłem („Niebo rozedrę! Zstąpię w mroczne sztolnie [...] Śmierć onym ciałem nigdy nie zawładnie”).

Dla poety wiersz opisujący rozpadające się ciało jest jak „dom złoty” postawiony w obliczu śmierci (*Do trupa*, CD, s. 13) lub „pałac [...] z gnoju”. Oksymoron ten najlepiej oddaje charakter poetyckiego słowa, łączącego w sobie piękno sztuki z brzydotą cielesnego rozkładu. Takiej poezji patronuje „Muza panna pleśniejąca” (*Mój pałac*, MDP, s. 12). Artykulacja, werbalizacja śmierci jest także próbą pokonania (lub przynajmniej zagłuszenia) lęku. Słuzży o s w o j e n i u ś m i e r c i. By tego dokonać, pisze Biedrzycki, poeta przybiera maski⁹¹. Co ciekawe, tym razem są to maski wielkich muzyków. Podmiot liryczny wiersza *Schubert*, będący medium wielkiego kompozytora, ukazuje możliwą drogę (być może pozornej) ucieczki przed śmiercią, drogę swoistego zmartwychwstania. Poeta wkłada w usta pokonanego chorobą podmiotu przedziwne słowa:

Niech mnie boli niech się karmi niech się naje
Ja wiersz piszę tak jak Łazarz z grobu wstaje

Marka Rymkiewicza, „Teatr” 1987, nr 7, s. 17). Śmierć nie dlatego jest obecna w tej twórczości, iż jest warunkiem trwałości kultury, wprost przeciwnie, właśnie dlatego stała się tak trwałym elementem kultury, ponieważ jest wszechobecna. Budowanie więzi między kulturami jest możliwe nie dzięki istnieniu śmierci, lecz dzięki jej pokonywaniu, czego stara się dokonać Tulp – poeta.

⁹¹ Por. K. Biedrzycki, *Danse macabre Jarosława Marka Rymkiewicza*, „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 15, s. 10.

Tak jak Łazarz z wiekiem trumny się mocuje
Chce mnie popsuć ale ja się nie popsuję

Ja nakarmię ślepe głuche twoją pleśnią
Moje usta moje płuca moje pieśni

(Schubert, TR, s. 31)

Nie ma ucieczki przed śmiercią. Może zatem nie warto uciekać, trzeba wyjść jej naprzeciw, zaskoczyć ją gotowością, obecnością. Ja – poeta (artysta) noszę tę śmierć nie tylko w całym sobie, lecz także w swoich dziełach. Karmiąc umarłego kompozytora tym, co powstaje – wierszem, zarażam go życiem; podobnie jak pieśni Schuberta, mimo iż poświęcone śmierci, świadczyły o życiu. W jednym ze szkiców Rymkiewicz pisał:

Jest [...] jakaś wielka radość w rozpaczcy Schubertowskiego Kwintetu C-dur [...]. Radość artysty, który wydobywając z siebie swoją własną śmierć i dając tę śmierć innym, uwalnia się od swego życia i od własnej śmierci⁹².

To jest nasze szczególne zmartwychwstanie. Podobny stosunek do sztuki (także poetyckiej) możemy odnaleźć w wierszu *Już mnie nie ma* (MDP, s. 11). Gdy cielesny język ulega rozpadowi, słowo przezeń wypowiedziane trwa, by świadczyć o... nicości: „Już mnie nie ma Już te wiersze nie moje / Już nad rzeką nad tamtą stoję [...] To nie ja Ktoś inny gdzieś płacze / Ale w wierszach coś się kołacze” (MDP, s. 11). Podmiot – poeta sytuowany jest na zewnątrz ziemskiego świata, jego głos jest głosem zmarłego („Już przechodzę przez tamtą granicę / Wchodzę

92 J. M. Rymkiewicz, *Dlaczego romantycy umierali młodo?*, [w:] *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje*, red. M. Janion, M. Zielińska, Warszawa 1986, s. 235.

w tamte nie wiem czyje okolice” // Już mnie nie ma za lasem za rzeką / Już ni blisko stąd ni daleko”). Takie usytuowanie sugeruje, że posiadał on wiedzę większą niż czytelnik. Jest to jednak wrażenie pozorne, niepewność podmiotu zostaje podkreślona anaforą („Może krew...”, „Może coś...”, „Może wraca...”, „Może deszcz...”, „Może miną...”). Liczne anafory oraz rymy i jednostajny rytm wiersza stwarzają monotonię poetyckiego obrazu towarzyszącego refleksji o śmierci. Składają się na niego ciemna, pochmurna noc, stukot krwi, stukot deszczu pomieszanego ze łzami. Tworzą one swoistą, przypominającą nokturn, melodię wiersza, co znajduje swoje uzasadnienie w ostatniej strofie („Jeszcze słyhać Schubertowskie Notturmo / Ale zimno jest ciemno pochmurno”). Poezja jako sposób osławiania śmierci to jeden z głównych tematów Rymkiewicza. Wiersz jest szkołą umierania („Bo ja wam mówię [...] / jak umierać macie”, *Weźcie te wiersze*, MDP, s. 13). Jest również sposobem p o k o n y w a n i a ś m i e r c i. Jest jak krew wydobywająca się z gardła czy „otwarte na wietrze płuca” (*Na te wiersze*, MDP s. 24). Rodzi się z ludzkiego bólu i rozpacz, z braku nadziei wypływającej z poczucia bezradności wobec świata. Wiersz będący w tej poezji jednocześnie „popiołem” i „więzieniem śmierci”, ukazywany jest przez poetę na podobieństwo żywego trupa. W utworze *Taka mgła* (MDP, s. 7) „chorał słowiczy” wyśpiewany przez poetę jest jak „trup który biegnie i krzyczy”, czasem „szlocha”. Ta personifikacja słowa stanowi jeden z przejawów paradoksu, który rządzi poezją Rymkiewicza. Użyty tu oksymoron podkreśla jednocześnie żywotność i śmiertelność słowa. Podobną funkcję pełni synekdocha w utworze *Weźcie te wiersze* (MDP, s. 13). Tu „język” (ale i efekt władania językiem, czyli dzieło poety) wie, „jak się w trumnie leży”. Martwy wiersz świadomy jest swej nietrwałości i swego posłannictwa:

Weźcie te wiersze weźcie z nich co chcecie
I niech wam mówią że wy też umrzecie

Nad to niewiele moje wiersze wiedzą
Chociaż ze smakiem glinę piasek jedzą

Wiersz zapisany jest jedenastozgłoskowcem o toku jambicznym. Przełamanie tego toku w cytowanych powyżej anaforycznych strofach podkreśla wagę wezwania. Wiersze złożone do grobu (nazwane „białymi jak próchno” kośćmi, które „już cuchną” [*Na te wiersze*, MDP, s. 24]) mogą również świadczyć o życiu („Niechże świadczą że coś było coś żyło / Coś powietrzu coś tej ziemi się przyśniło”). W utworze tym poeta nie mówi o wierszach opublikowanych. W każdej kolejnej strofie przywołuje inne, coraz mniej pewnie istniejące teksty. Pierwsze pisane są do szuflady, drugie, nieznane nikomu, czyta tylko Bóg, trzecie, odrzucone nawet przez twórcę, leżą w koszu na śmieci. Ich nietrwałość, śmiertelność potęgowana jest więc faktem, że nie są czytane, podobnie jak wiersze najsłabiej „istniejące” – wiersze, „których już nikt nie napisze”. Jeśli nieistniejące w czytelnicznym obiegu wiersze mogą świadczyć przeciw śmierci, traci znaczenie język uniwersalny („Psujesz się ślepa czaszko powszechny języku / Każde słowo gnijące wszelki nasz słowniku”, *Gdybym mógł cię opisać*, MDP, s. 15).

Utwory, w których język, słowo, wiersz okazują się trupami próbującymi zaznaczyć swą żywotność, umieszcza poeta w tomie w sąsiedztwie trzech utworów poświęconych refleksji nad sposobem i sensem istnienia konkretnych przedmiotów (których egzemplifikacją jest tu krzesło). Takie usytuowanie utworów możemy odczytywać jako próbę uprzedmiotowienia wiersza. Krzesło byłoby zresztą odpowiednikiem zarówno utworu poetyckiego, jak i k a ż d e g o d z i e ła s z t u k i, które próbuje przezwyciężyć śmierć. Wydaje się, że niemający „białych krwinek”, a więc „ciała” martwy przedmiot pozbawiony

jest – w przeciwieństwie do człowieka – możliwości myślenia, samoświadomości. A jednak krzesło to „nicość która śpiewa”, podobnie jak krzesło z analizowanego przez Rymkiewicza wiersza Herberta, będące „przedmiotem, którego nie ma”⁹³. Ludzkie ciało, język, umysł i krzesło, stają obok siebie, jak „rzeczy przy rzeczach”. Wobec Boga ich status istnienia jest identyczny: są nicością. Nicością jest również krzesło (jako pojęcie) w wierszu *To jest pojęcie krzesła* (MDP, s. 18):

To jest pojęcie krzesła Idea języka

Krzesło co w wyobraźni zjawia się i znika

To jest uniwersalne każde i wszelakie

Ten sens już nie ma sensu Ten znak nie jest znakiem

Jest to jednak nicość („tego krzesła nie ma”), która zostaje nazwana, scharakteryzowana przez poetę przy użyciu określeń uwydatniających żywotność i uczucia. Bowiem nieistniejące krzesło to „krew z krzesel cieknąca”, „lzy wszystkich krzesel”, ich „skarga niema”, to wreszcie „Krtień krzesła jeszcze mokra i jeszcze gorąca”. Wydaje się zatem, iż pojęcie krzesła, choć samo w sobie nie istnieje, jest p o s t u l a t e m wszystkich żywych, konkretnych krzesel. Materialny świat, świat przedmiotów pragnie utrwalić swój byt w słowie, przetrwać w „uniwersaliach”. Po raz kolejny w tej poezji okazuje się, że wszelkie próby definiowania pojęć zmierzają do paradoksu. To, co filozofowie nazywają istotą rzeczy, a co składa się na definicję krzesła, w wierszu nazwane jest przepaścią, „która w każdym krześle ziewa” i nicością, „która w każdej krtani zgrzyta piszczy syczy”. Utwór ten dotyczy jednak nie tylko relacji między pojęciem ogólnym a rzeczą. Podmiot

93 Por. J. M. Rymkiewicz, *Krzesło* [o wierszu *Studium przedmiotu* Zbigniewa Herberta], „*Twórczość*” 1970, nr 1, s. 50–88.

liryczny (będący tu najpewniej poetą), używając zaimka „mój” w odniesieniu do krzesła, czyni z niego przedmiot poetycki:

To jest krzesło co samo się werbalizuje
To moja krtań co pęka język co się psuje
[...]
W niczych ustach język rusza się i gada
To w moim pustym krześle mój kościotrup siada

Niczyjej czaszce śnią się jeszcze sny niczyje
Jest taki trup co umarł i jest który żyje

Ten typowo leśmianowski sposób nazywania poetyckiego świata, który nie bę d ą c , j e s t j a k i ś, zatem istnieje na pograniczu bytu i nicości, jest charakterystyczny dla całego tomu *Moje dzieło pośmiertne*. Warto podkreślić, że gra intertekstualna z Leśmianem odbywa się w tym tomie także na poziomie wersyfikacyjnym, poprzez częste zastosowanie toku jambicznego i trocheicznego – miar wierszowych ożywionych w dwudziestowiecznej poezji przez autora *Napoju cieniściego*.

Poeta „Na wpół umarły ale na wpół żywy” (*Oto jak robak*, MDP, s. 26) pozostawia swoim czytelnikom, będącym dla niego niczym „goście cmentarni”, wiersze porównywane do kamieni nagrobnych (*Chciałem żeby to było*, MDP, s. 27). *Moje dzieło pośmiertne* to nie pierwszy tom, w którym poeta kreowany jest na żywego trupa. Już w zbiorze *Thema regium* podmiot jednego z wierszy tak określa swój status bytowy:

Cmentarne moje gardło i cmentarne wargi
Cmentarne w moich płucach moich zmarłych skargi

I każdym moim zębem w każdym grobie leżę
I każdą piętą wąpię każdym uchem wierzę

(*** *I skąd mi to się wzięło...*, TR, s. 18)

Poeta leżący w grobie jest tutaj „ulepiony” przez zmarłych, co więcej, jest „ulepiony” z e zmarłych („Związali żebro z żebrem byle się trzymały / I jakieś płuca wzięły co by im płakały”). Nie tylko poeta-trup jest syntezą wszystkich zmarłych, także wszyscy zmarli noszą w sobie część jego osoby („Moich żeber i uszu pełne są dziś groby”). Innym zapisem dezintegracji twórcy, który – podobnie jak opisywana przez niego materia – zmierza do rozpadu, jest utwór *** *Moje kości rozwiązane* (TR, s. 20). Wiersz ten zwraca również uwagę na istotny aspekt komunikacji poetyckiej: aby poeta mógł zmartwychwstać w swoim tekście, musi być c z y t a n y. Między nadawcą a odbiorcą winien toczyć się dialog. Stąd pojawiające się w powyższym utworze pytanie: „Kto pozbiera kto zawiąże / Co tak mi się rozsypało / Kto do kości doda słowa / I do słów kto doda ciało”. Proces odbioru okazuje się nie mniej ważny niż proces tworzenia. Odbiorcą poetyckiego komunikatu może być nie tylko bezinteresowny czytelnik, może być nim także inny poeta, który z elementów zapisanego doświadczenia stworzy nową mozaikę znaczeniową, to znaczy potraktuje wiersz poprzednika jako pretekst do własnych rozważań, dając w ten sposób świadectwo ciągłości kultury.

Adamkiewicz zwraca uwagę na to, że u Rymkiewicza tak liczne opisy rozpadu, destrukcji, biologicznej śmierci ciała kontrastują z regularną formą stroficzną utworów⁹⁴. Układ wersyfikacyjny oraz rymy wpływają na uporządkowanie świata przedstawionego. Kornhauser dodaje, iż poeta „posługuje się słowami w taki sposób, jakby kopał grób. Jego język, a więc i poezja, niczego nie przekazuje, bo niczego przekazać nie można”⁹⁵. Istotnie, wiersze Rymkiewicza nie są źródłem wiedzy, nie

94 Por. J. K. Adamkiewicz, *Temat królewski: śmierć*, „Nowy Wyraz” 1979, nr 7, s. 105.

95 J. Kornhauser, *Uwagi o śmierci niechybnej*, „Kultura” 1978, nr 49, s. 4.

odpowiadają na ważne pytania, choć je stawiają. Niosą jednak nadzieję. Bowiem poeta, który się „śmierci imieniem nazywa”, żyje, dopóki jego „język w ustach się wierci” (***) *Już tam jestem...*, TR, s. 44–45). Nadzieja ta, znacznie częściej niż w tomie *Thema regium*, gości w zbiorze *Moje dzieło pośmiertne*. Znajdziemy ją i w tytułowym wierszu, gdzie zdaje się ona wynikać z przekonania o rozdzielności poety i poezji, o samowystarczalności tekstu poetyckiego⁹⁶, który trwa mimo śmierci autora:

Moje dzieło pośmiertne: trumna która gada
Wiersz który jest upiorem i na trumnie siada
[...]
To ja: trup który idzie i rosną mu włosy
Bo są trumny co łakną krzyczą w niebogłasy
[...]
Bo nikt się nie spodziewa a wiersz się spodziewa
I w ciało co umarło jeszcze się odziewa
[...]
Więc nosi moje ciało choć zeń ciało spada
Moje dzieło pośmiertne: wiersz – trup który gada
(Moje dzieło pośmiertne, MDP, s. 19)

96 Por. A. Poprawa, *Kultura i egzystencja...*, s. 78.

W POSZUKIWANIU DRUGIEJ STRONY

Jednym z głównych celów Rymkiewiczowskiej poezji, od najwcześniejszych wierszy aż po tom ostatni, jest określenie szczególnej sytuacji egzystencjalnej człowieka, który, z jednej strony, podlega nieubłagany prawom *N a t u r y* (jak choćby przemijanie, śmierć, rozkład ciała), z drugiej, żyjąc w określonym miejscu i czasie, jest uwikłany w *H i s t o r i ę*. Podmiot liryczny jego wierszy nieustannie podejmuje problematykę śmierci i rozkładu ciała, próbuje nazwać i opisać pośmiertną egzystencję człowieka, stawia nieustannie Bogu, diabłu, duchom przeszłości, ale i trupom, łopuchom, pokrzywom, wreszcie tekstom literackim pytania o sens ludzkiego, ale i przedmiotowego istnienia, o los pośmiertny, o transcendencję. Problematyka ta, ujawniająca się już we wczesnej twórczości poety, zaczyna dominować w ostatnich tomach wierszy oraz esejach historycznoliterackich poświęconych wielkim romantykom.

W GRUDCE CYKLONU, NA RUSZCIE RAJU. O KONDYCJI CZŁOWIEKA

Pierwsze próby nakreślenia tej problematyki znajdujemy już w tomach *Konwencje* i *Człowiek z głową jastrzębia*, naznaczonych niewątpliwie lekturą katastroficznych wierszy Miłosza. Obok deklaracji programowych młodego poety zawierają one utwory będące próbą uogólnienia ludzkiego losu w obliczu doświadczeń ostatniej wojny:

- Więc pójdziemy raz jeszcze za wojenką za panią
Ulicami wytwornych miast, stepowymi szlakami,
Żołnierzyki, chłopcy malowani.
Na błękitnych łąkach zakwitną rakiety,
Ziemia zawyje, krew się poleje.
- Więc pójdziemy raz jeszcze, raz jeszcze umierać –

(*Szczelina*, K, s. 7)

Wykorzystanie popularnej żołnierskiej piosenki łagodzi apokaliptyczną wymowę wiersza, apokaliptyczną, gdyż jest on nie tyle zapisem minionej tragedii, ile konstatacją powtarzalności praw rządzących Historią. Atmosfera apokalipsy towarzyszy również lekturze drugiego tomu poetyckiego. W podobnym nastroju utrzymany jest wiersz *Zima* (CzGJ, s. 20–21), choć tutaj lęk przed zagładą tłumi ucieczka w zabawę. Usypiająca zimą natura przynosi „chłodne zapomnienie” i pomaga „odroczyć wyroki” losu:

- Bawmy się dalej. My nie wiemy przecież,
Czy styczeń potrwa jeszcze dwa tygodnie.
To dla nas, wiernych, połowa stulecia
Ma nową składnię i krok tańca modny.
- Kontynent tańczy, tęczą światel tryska,
A dalej ludy dzikie i noc głucha.

I jak balonik, stykając się z iskrą,
Dla ciebie, dla mnie Nowy Rok wybucha.

Melodia powyższego wiersza przywodzi na myśl *Walc* Czesława Miłosza. Choć zbieżności wersyfikacyjne są tu niewielkie, w obu utworach atmosfera zabawy skonstrastowana jest z wizją zagłady i upodlenia. Walc tańczony na balu w ostatnią noc starego roku ma znaczenie symboliczne. Oznacza pogrążoną w nieświadomości Europę, pragnącą zapomnieć o grożącym jej niebezpieczeństwie:

Już lustra dźwięk walca powoli obraca
[...]
Patrz: sto świeczników we mgłach się zatacza
Sto luster odbija snujący się bal.
[...]
Aż przyjdzie czas gniewu, dopełnią się miary
I krakiem ognistym śmierć stanie we drzwiach.

(*Walc, Poezje*, Warszawa 1988, s. 72–73)

Już glob zielony kryją lśniące szrony
[...]
Pod płatkami śniegu leży Europa
I pokolenie tańczy w karnawale
[...]
Być może jutro w tajnych gniazdach zimy
Zamieć się zerwie, by zginął świat stary.

(*Zima, CzGJ*, s. 20–21)

Podobieństwo tych utworów nie oznacza jednak, że spojrzenie na historię jest u obu poetów takie samo. Miłosz pisze o ukąszeniu heglowskim, podczas gdy dla Rymkiewicza historia

nie jest ruchem ku postępowi, o czym mają świadczyć chociażby dwudziestowieczne doświadczenia. Proces historyczny to: „ogromny, kotłujący się ocean przeszłości, w którym wszystko istnieje równocześnie. Nie ma żadnego strumienia, żadnej rury, którą ta woda zmierzałaby do jakiegoś celu”¹. W innym wierszu krajobraz Europy to krajobraz po potopie. „Łagodne, ciepłe wiatry” tańczą wokół „czarnych i pokruszonych” fundamentów starego świata. Ocean przeszłości pochłania kolejne pokolenia ludzkości:

Tysiąc i tysiąc pokoleń,
Apokalipsa owadów,
Arsenał zardzewiałych
Włócznie, automatów.

(*Europa*, CzGJ, s. 15)

Charakterystyczną cechą przyjętego tu sposobu obrazowania jest ukazywanie człowieczego świata na podobieństwo świata owadów, bowiem ludzki świat oglądany z zewnątrz (z perspektywy demiurga? Boga?) jest postrzegany podobnie jak świat owadów z perspektywy człowieka. Takie spojrzenie można znaleźć już w pierwszym tomiku poetyckim Rymkiewicza. W wierszu *Do Jerzego Waleńczyka* (s. 8) młody poeta nadchodzi „Po generacjach owadzich / Zamkniętych w grudce

- 1 *Jak dobrze być poetą powiatowym* (Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Andrzej Waśko), „Arka” 1993, nr 44/45, s. 69–70). Choć wywiad ten przeprowadzony był w okresie, kiedy poeta podkreśla już wyraźnie dystans do programu swej młodości, zawarte tu jego spojrzenie na historię nie uległo zmianie. Już w szkicu *Poeta i barbarzyńcy* Rymkiewicz pisze: „Historia rzadko jednak układa się w lekcję, [...] na historię nie można zbyt liczyc, ponieważ to, co się dzieje i działo, nie jest nigdy rozwiązaniem. Barbarzyńcy pojawiają się i znikają, powtarzało się to i będzie powtarzać” (CzJK, s. 64 i 65).

c y k l o n u". W wierszu *Pamflet na obywatela* (s. 14) podstawą porównania mrówki i człowieka jest kruchość budowanego świata („jak wielokrotna mrówka ustawiam nietrwałe kopce”). W przeciwieństwie do *Zimy* wiersz *Europa* opowiada o s p e ł-
n i o n e j apokalipsie, podobnie jak bohater wiersza z kolejnego tomu poetyckiego, *Bias z Priene* (M, s. 19):

To ja, Bias, mówię. Chodziłem po ziemi,
Którą dźwigały żółwie. [...]
Zwoziłem owies lub stawiałem żagle,
Dym siedł z komina i pies szczekał w nocy.
Potem nadeszli Goci z puszczalką i droidem,
Potem obcięto język lub obcięto głowę,
Potem wyjęto serce. Stały się zegary.
[...]
Potem znów żółwie ruszyły przed siebie
Zieloną tarczę Ziemi unosząc na grzbietach.

Porządek Historii (jeśli możemy go nazwać porządkiem) jest więc zaskakujący, bo oto barbarzyńcy, którzy zatrzymali czas (czas starej kultury), uruchamiają na nowo wskazówki zegara – tworzą od początku nową cywilizację w złudnym przekonaniu, że zbudowany przez nich porządek będzie trwały. Tymczasem nie jest on ani trwały, ani doskonalszy, jak chcieli oświeceniowi utopiści, o czym przekonuje poeta już w poprzednim tomie w wierszu nawiązującym tytułem do niewielkich rozmiarów dzieła Francisca Bacona *Nowa Atlantyda*. Utwór Bacona, powstały u schyłku życia filozofa, jest klasyczną pozycją literatury utopijnej, zapoczątkowanej już przez starożytnych (m.in. Platona i Arystotelesa). Jego wyjątkowość wśród innych, wcześniejszych realizacji tego gatunku, polegała na postawieniu

pytania, jak zwiększyć władzę człowieka nad naturą, jak rozwijać instytucje naukowe, których osiągnięcia są podstawą stworzenia lepszego świata. „*Nowa Atlantyda* to wykwit scjentyistycznego optymizmu w stanie najzupełniej czystym. Manifestacja światopoglądu, wedle którego rozwój wiedzy niesie ludzkości tylko dobro. Rozwój nauki i tylko on”². Rymkiewicz w pierwszej części utworu ukazuje nieskażoną cywilizacją naturę w obrazie przesyconym świetlistymi barwami (błękit, srebro, róż, wilgotna zieleń). To miejsce, gdzie nie króluje jeszcze człowiek, to „Państwo Słońca” (tak w XVII wieku zatytułował swą utopię Campanella). Druga część wiersza wskazuje na skutki zaanektowania przyrody przez człowieka. Kiedy natura dostaje się pod panowanie istoty rozumnej, która mierzy „przestrzeń i boskość złotym metrem”, przestaje być „Państwem Słońca”, a staje się „Państwem Ludzi”. *Nowa Atlantyda* to zatem nowa cywilizacja, tworzona w nadziei, że zapewni szczęście i spełnienie. Nie jest to jednak możliwe, gdyż człowiek – ziemski podróżnik – musi mieć zawsze p r z e d sobą linię horyzontu. Jest nieustannym poszukiwaczem coraz lepszych rozwiązań, coraz doskonalszych form istnienia, choćby miało to prowadzić do unicestwienia świata. Założenie Bacona, iż wysoki poziom wiedzy prowadzi do szczęścia, jest złudzeniem.

W wielu utworach tomów *Człowiek z głową jastrzębia* i *Metafizyka* wyczuwalny jest klimat zagrożenia, bliżej nieuzasadnionego niepokoju, trwogi wywołanej świadomością przemijania. Znakiem nadchodzącego niebezpieczeństwa lub po prostu przemiany cywilizacyjnej jest flet, który w wierszu *Sierpień* nazwany zostaje „fletem zmierzchu” (CzGJ, s. 8), zaś w utworze *Centaury* „wiedzie taniec błyskających rogów” (M, s. 20),

- 2 Por. J. Szacki, *Słowo wstępne*, [w:] F. Bacon, *Nowa Atlantyda i Z Wielkiej Odnowy*, przeł. W. Kornatowski, J. Wikarjak, Warszawa 1995, s. 6.

podobnie piszczałka (to z nią nadeszli Goci w utworze *Bias z Priene*³). Barbarzyńcy zwiastujący nadejście nowego porządku pojawiają się również w wierszu *Gibbon* (M, s. 26–27). W tekście tym, stosując lirykę maski, w usta historyka analizującego upadek Cesarstwa Rzymskiego, historyka przekonanego o dydaktycznej funkcji historii, wkłada poeta własne przemyślenia, zaprzeczające poglądom historycznego Gibbona. Bohater wierzy w powtarzalność dziejów („Oktawian znów w senacie. A to, co być miało, / I to, co będzie, nie spełnione nigdy”). Rymkiewiczowskiemu Gibbonowi nieobca jest refleksja, iż człowiekowi uwikłanemu w historię w pewnym momencie życia „objawiona zostaje zwierzęca wspólnota rodzaju”, jest to właśnie ta chwila, „dzięki której powstaje historia, a która jednocześnie wynosi człowieka ponad historię”. Wiersz ten ukazuje zatem dwa aspekty ludzkiego istnienia. Człowiek jest częścią ludzkości i jako taki podlega prawom Natury i Historii, w tym sensie jest powtarzalny: rodzi się i umiera; ale jest również „wyniesiony ponad historię”, zatem indywidualny i w tej historii jedyny („Bo gnije ciało, tylko raz ten sen, / Te słowa, to milczenie, ten wróżebny znak”). Po upadku Cesarstwa na jego ruinach powstaje nowa cywilizacja, człowiek pokonuje człowieka, aby zająć jego miejsce. W wymiarze globalnym bilans ludzkich istnień zostaje zachowany – jedni giną, inni się rodzą. Jednak w wymiarze jednostkowym strata jest nieodwracalna. Hadrian pokonany przez Gotów już się nie odrodzi. „Trwa we wspomnieniu tylko”. Nie dziwi zatem konstatacja poety w ostatnim dystychu wiersza:

- 3 Wiersze te uzyskują nowy kontekst interpretacyjny, gdy przypomnimy, za Ryszardem Przybylskim, iż „rym i miara wierszowa jest dziełem ciemnych ludów gockich” (por. tenże, *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 20). Poeta – jak pisze Rymkiewicz – odczytujący mowę bogów, byłby zatem potomkiem barbarzyńców, wykonujących w rytualnym tańcu swe magiczne obrzędy.

„Po nas co zostaje? / Szelest krwi, szelest liści, sucha dykcja ptaków”. Jak już zauważyliśmy wcześniej, dla poety „historia nie może być nauczycielką”. Jednak przywołany powyżej wiersz jest zapowiedzią ujawniającego się w twórczości Rymkiewicza-powieściopisarza dwojakiego stosunku do historii. Zaczyna on oddzielać poglądy na historię od poglądów historiozoficznych. Czym innym jest bowiem *i n d y w i d u a l n y* los ludzki, a czym innym prawa rządzące dziejami *z b i o r o w o ś c i*. Już w jednym z wierszy pierwszego tomu poeta sygnalizuje tę problematykę, określając miejsce, jakie zajmuje jednostka w systemie komunistycznym:

Zapisany w książkach meldunkowych,
Cnotliwy i bezbożny [...]
Przeżył pięćdziesiąt lat i zmarł
Na sklerozę, albo na zawał serca,
[...]
Nie zaśpiewa na zebraniu:
P o w s t a ń c i e, k t ó r y c h d r ę c z y g ł ó d
Odchodzi, unoszony
Przez szelest sukien, szmer rozmów, stuk pospiesznych stóp.

Wieść o jego śmierci nie obiegnie planety.
[...]
Głos spikera nie przeniesie go do wieczności

J e d n o s t k a b z d u r ą, mówi Majakowski.
W dowodzie osobistym
Twarz bez retuszu i krótki życiorys.

(Na śmierć nieznanego obywatela, K, s. 16–17)

W późniejszej twórczości historia istnień indywidualnych nabiera dla Rymkiewicza coraz większego znaczenia. W jednym z wywiadów poeta wyznaje:

Coraz bardziej obchodzi mnie w historii los człowieka, los przedmiotów związanych z ludźmi. Coraz słabiej natomiast odczuwam to, co nazwałem furem historycznym. Wynika to zapewne z rosnącego z latami przekonania, że [...] cała problematyka historiozoficzna jest znacznie mniej ważna od problematyki sensu stricto historycznej, z przekonania, że najważniejszy jest indywidualny los ludzki. Teraz w historii interesują mnie takie szczegóły, które nie mogą się powtórzyć, które niczego nie wyjaśniają, które nie mają nawet żadnej wagi symbolicznej. Zatem to wszystko, co jest konkretem historycznym. Taki materiał nie może być poddany uporządkowaniu w myśl zasady powtarzalności wzorów. Coraz częściej wydaje mi się, że wszystko jest niepowtarzalne, że jeśli coś się powtarza, to wielkie całości, to nastroje duchowe, może w powtarzalne wzory układają się losy narodów. Wypełnione są one natomiast rojem szczegółów, które same przez się godne są istnienia, które – jeśli już zaistniały – to chcą istnieć dalej, chcą być pamiętane⁴.

Owo zainteresowanie szczegółem, tak charakterystyczne dla powieści poświęconych wielkim postaciom romantyzmu, można dostrzec już w wierszach z tomów *Człowiek z głową jastrzębia* czy *Metafizyka*, choć przejawia się ono w inny sposób w poezji niż w prozie. Aby się o tym przekonać, sięgnijmy do utworów, których zasadniczym celem jest ukazanie panowania praw Natury nad człowiekiem, zatem do wierszy mówiących o przemijaniu i śmierci. Tam zainteresowanie konkretnym przedmiotem pozwala docierać do indywidualnych istnień ludzkich, choć przedmioty te mogą być również potraktowane jako symbole ujawniające prawdy uniwersalne.

4 „Jedną mową przemawiają żywi i umarli...” (Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Beata Chmiel), „Przegląd Powszechny” 1985, nr 12, s. 330.

Dla wczesnych wierszy, podejmujących problematykę przemijania, charakterystyczne jest ukazywanie nietrwałości tego, co ludzkie, na przykładach losów k o b i e t. Nie jest to bez znaczenia, gdyż właśnie wizerunek kobiety był często w historii sztuki synonimem piękna, podkreślał cielesny wymiar człowieczeństwa. (Jacek Łukasiewicz zwraca uwagę na podobieństwo niektórych poetyckich obrazów kobiet Rymkiewicza do bohaterek dzieł malarzy-impresjonistów, Degasa czy Watteau⁵). To ona właśnie wyczulona jest w szczególny sposób na urodę swego ciała, którą stara się podtrzymywać i pielęgnować. Rymkiewicz, ukazując przemijalność tego, co piękne, kontrastując urok młodości z brzydotą rozkładu i śmierci, tym wyraźniej podkreśla tragizm ludzkiego losu. W utworze *Piękne minionych epok* (CzGJ, s. 17) kobieta współczesna – żywa i kochająca, jest spadkobierczynią tych, które odeszły:

Szły poprzez srebro luster. Z ich włosów pachnących
Perfumą erotyczną i z żartu koronek
Otulających skórę, przez którą błyskały
Drobne kręgi poddane pieśczości mężczyzny,
Z tajemnic ich pierścieni i z szeptów wachlarza
[...]
Co pozostało? Nic. Tylko twój uśmiech,
Motyl rzęs trzepoczący na wardze kochanka
I skurcz niewprawnych palców. Na pościeli nocy
Krzyk śmierci czy narodzin? Zegary nie wiedzą.

Akt seksualny staje się tutaj nie tylko aktem wtajemniczenia miłosego. Pozwala on również dotknąć tajemnicy narodzin

5 Por. J. Łukasiewicz, *Hamlet z Łodzi*, „Tygodnik Powszechny” 1960, nr 42, s. 6.

i śmierci⁶. Zrównanie życia i śmierci umożliwia – w obliczu zatrzymanego czasu – postawienie zmarłym pytania o istnienie w innym wymiarze. Pytanie to pojawia się w kolejnym wierszu, będącym refleksyjnym monologiem współczesnej osiemnastolatki skierowanym do zmarłej przed trzystu laty wojewodzianki Morsztynówny. Nagła śmierć młodej dziewczyny ma miejsce w sierpniu. Wojewodzianka odchodzi w miesiącu pełni lata, dojrzewania owoców, ale nie tylko, także w czasie pełni i dojrzewania własnego życia:

To było tak: przebiegłaś z krzykiem
Z sezonu zabaw w sezon zmarłych.
Sierpień był piękny. Światło trwało
Na liściach, rzęsach, przed trzystu laty.
(Kim byłam wczoraj? Kim jestem dziś,
W błysku magnezji mojego sierpnia?)

Kto odziedziczył pierścień i winę?
Zetlałe wstążki jaki wiatr nosi?
Po jakich drogach, w jakim niebie
Biegają dzisiaj twoje trzewiki?
(Czy jestem teraz taka jak wtedy,
Przed trzystu laty, pod twoją gwiazdą?)

*(Lament osiemnastoletniej na śmierć
wojewodzianki Morsztynówny, CzGJ, s. 18)*

W wierszu tym, zbudowanym z pięciu strof sześciowersowych, cztery pierwsze wersy każdej zwrotki są zapisem refleksji bądź pytań żyjącej, zaś każde dwie ostatnie, wzięte przez poetę

- 6 Ludzki k r z y k jest w tej poezji znakiem nie tylko miłosnego spełnienia (które daje początek nowemu życiu), lecz także znakiem końca, towarzyszem śmierci (por. *Lament osiemnastoletniej na śmierć wojewodzianki Morsztynówny* [w. 1–2], *Na śmierć Christiana Diora* [w. 1], *Na śmierć alpinisty* [wers ostatni], *Ballada* [w. 11–12]).

w nawias, są głosem zmarłej, która przemawia ustami – będącej swoistym medium – współczesnej dziewczyny. „Ty”-liryczne zostaje tu zamienione na „ja”-liryczne. Lamentująca osiemnastolatka pyta o siebie sprzed trzystu lat. Zrozumienie tego wiersza, jak dostrzega Kwiatkowski, ułatwia wiedza, że ciało Teresy Izabeli Morsztynówny, pochowanej w podziemiach kościoła św. Józefa w Sandomierzu, nie uległo rozkładowi⁷. Zachowane ciało powinno więc świadczyć przeciw śmierci. Mediumiczny głos wojewodzianki nie przynosi jednak odpowiedzi. Pytania stawia nie tylko ta, która żyje, lecz także ta, która – przekroczywszy granicę między życiem a śmiercią – powinna już wiedzieć. Tu również, podobnie jak w wierszu poprzednim, zostaje zrównany status ontologiczny żywych i umarłych. O ich wspólnocie i jedności świadczy nie ich aktualna sytuacja bytowa, ale przeznaczenie bytowania ku śmierci. Dlatego bohaterka kolejnego wiersza – Monika, choć posiada swe własne imię, jest Muzą „którejkolwiek z epok”, a jej włosy „błądzą między epokami”:

Monika poprzez pęknięte lustro
Nad puszką srebrnej puderniczki, zakurzone,
Nie wiedząc, mija w dekoracje dawne,
W odwiecznym geście poprawiania włosów,
[...]

Powraca poprzez lustro nad puszką i dialog
Kontynuuje, po czym stopę drobną wsuwa w mój poemat,
Monika, jedna z moich pięknych Muz

(*Na siedemnaście poprawiającą uczesanie, CzGJ, s. 23–24*)

Młoda kobieta poprawiająca uczesanie staje się tu kontynuatorką kobiet oświecenia, którym kłaniają się „peruki dwo-

7 Por. J. Kwiatkowski, *Sprawa Jarosława Marka Rymkiewicza*, [w:] tenże, *Remont pegazów*, Warszawa 1969, s. 109.

rzezan w Łazienkach królewskich” oraz kobiet romantyzmu, dla których „Filomaci [...] rymują wzruszenia miłosne”. W całym utworze został zachowany czas teraźniejszy, nie tylko w opisie toalety współczesnej kobiety, lecz także przy nawiązaniach do przeszłości. Zatrzymany zegar zrównuje kobiety wszystkich czasów, stąd bohaterką Rymkiewicza, „wsuwającą stopę drobną w «jego» poemat”, jest nie tylko Monika, jest także Julietta, Ewa czy Belinda (por. *Na śmierć Christiana Diora*, CzGJ, s. 26; *Ewa, czyli Belinda*, CzGJ, s. 49–50; *Opisanie nocy miłosnej*, CzGJ, s. 36). Imiona te są znaczące, wskazują na kobietę jako matkę stworzeń, kobietę zmysłową, idealną kochankę, zatem kobietę w ogóle. Imię nie jest tu więc wyróżnikiem, nie indywidualizuje Rymkiewiczowskich bohaterek, lecz wskazuje na ich kobiecość. W pięknym dystychu poświęconym Lesbii (kolejne imię znaczące, rozślawione dzięki erotykowi *Pocałunki* Katullusa) poeta sprowadza funkcje wszystkich imion kobiecych do jednej – do funkcji oznaczania tego, co przemijające:

Lesbio, me wiersze w płomieniach i dymie;
Płatek popiołu, to jest twoje imię.

(*Imię*, M, s. 41)

Rymkiewicz nawiązuje do Katullusa nie tylko poprzez przywołanie imienia. Stosuje również zbliżoną do wiersza fala-cejskiego miarę wierszową – jedenastozgłoskowiec daktyliczno-trocheiczny. Nawiązania te są jednocześnie polemiką. Apostrofa Katullusa: „Vivamus, mea Lesbia...” zostaje zastąpiona apostrofą podkreślającą konieczność śmierci. Nawet poezja nie jest w stanie ocalić ludzkiego istnienia, ludzkiego imienia.

Omawiane dotychczas utwory łączy nie tylko zawarta w nich problematyka, lecz także sposób obrazowania. Opisywanym kobietom wszystkich epok towarzyszą te same a t r y b u t y:

lustro, pierścień, wachlarz, wstążki, trzewiki, puderniczki, bransolety, peruki (włosy), suknie, zatem przedmioty upiększające, mające zamaskować działanie upływającego czasu, chronić przed przemijaniem. Toaleta przed lustrem staje się niemal obrzędem magicznym, mającym przywrócić młodość. Szczególne miejsce wśród tych akcesoriów zajmuje l u s t r o. *Piękne minionych epok* „szły poprzez srebro luster”, Monika mija, ale i powraca „poprzez pęknięte lusterko” (*Na siedemnastoletnią...*). „Chcemy mijać poprzez płynne lustra” – mówi podmiot liryczny wiersza *Ewa, czyli Belinda*. Lustro jest tu symbolem posiadającym kilka znaczeń. Po pierwsze, jest synonimem tego, co ziemskie, materialne, przemijające, oznacza dbałość o piękno (dlatego „pryska lustro”, gdy umieramy, gdy „w głąb ziemi schodzi strumyk pulsu” [*Ewa, czyli Belinda*]). Po drugie, jest zwierciadłem odbijającym przeszłość, w nim możemy zobaczyć tych, którzy minęli. Podobnie jak dwa lustra ustawione naprzeciw siebie odbijają się w sobie nawzajem wielokrotnie, tak w zwierciadle teraźniejszości odbijają się liczne minione epoki. Jeśli przy tym założymy, że owo odbicie jest wierne oryginałowi lub przynajmniej bardzo do niego zbliżone, możemy dodać, że nic lub niewiele różni nas od tych, którzy odeszli. W wymiarze globalnym jesteśmy jedynie odbiciem naszych przodków. W utworze *Na śmierć alpinisty* (CzGJ, s. 33–34) nagła śmierć konkretnego człowieka jest „jak nasz gest w lustrze”, to znaczy: może spotkać każdego z nas. Jest ona, jak pisze poeta, jak najlepiej „zagrane misterium / Naszych, tak kruchych, losów”. W jednym z wczesnych wierszy Rymkiewicza lustro wydaje się także odbiciem podświadomości, ciemnej sfery marzeń sennych („Dziewczęta z tafty i ciepłego szeptu / Przez snu mojego idą czarne lustra”, *List o poezji*⁸), natomiast w jed-

8 Por. „Twórczość” 1957, nr 12, s. 92.

nym z późniejszych jest przedmiotem umożliwiającym wgląd w transcendencję, objawiającym drugą stronę bytu (Lustro Bonnarda to „Tamtego bytu tutaj przezroczysta mara”)⁹. Warto również zwrócić uwagę na inny symbol charakterystyczny dla omawianej tu grupy wierszy: p i e r ś c i e ń. Jest to atrybut ziemskiego pielgrzymowania. Pierścień symbolizuje ciągłość ludzkich losów. To przecież on jest często przekazywany z pokolenia na pokolenie (zaręczynowy pierścień należący niegdyś do babki, potem do matki, staje się często zaręczynowym pierścieniem córki lub synowej). Ci, którzy odchodzą, umierają, przekazują następcom swoje dziedzictwo. W przywołanym tu wierszu tragicznie zmarłemu alpiniście „już odebrano Pierścień i Perukę”¹⁰, W utworze poświęconym wojewodzie Morsztynównie pada pytanie o dziedzica „pierścienia i winy” po zmarłej. Pierścień może również, podobnie jak lustro, symbolizować nietrwałe piękno (jak w wierszu *Piękne minionych epok*). Takich symboli (po które, być może, sięga Rymkiewicz do Aleksandra Pope’a) jest wiele. Pojawiają się one również w wierszu, który stanowi swoiste podsumowanie dotychczasowych rozważań o przemijalności kruchego ludzkiego piękna, w wierszu poświęconym śmierci wielkiego dyktatora mody. Ta jednostkowa śmierć nabiera wymiaru

9 Por. J. M. Rymkiewicz, *Lustro Bonnarda*, „Odra” 1993, nr 6, s. 41.

10 Jan Grzenia doszukuje się w tym utworze aluzji do Norwidowego liryku *W Weronie*. Wydaje się jednak, że argumentacja przytoczona przez badacza nie jest przekonująca (por. tenże, *Odczytywanie aluzji literackiej*, „Język Artystyczny. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego” 1993, t. 8, s. 53–54). Pomijając fakt, iż Rymkiewicz nie cenil Norwida (uważał go za epigona romantyzmu), wiersz współczesnego poety nie spełnia warunku „aluzyjności pośredniej”, jaki stawia tego typu tekstom sam Grzenia, to znaczy nie jest tu „zasugerowana większa część utworu, do którego czyni się aluzję” (s. 52).

symbolicznego, bowiem pociąga za sobą śmierć i rozpad całego, zbudowanego przez Diora, sztucznego, choć pięknego świata:

A jego już czekały bezsenne epoki,
rumowisko bransolet i złotych łańcuchów,
Strojów, które zapomniały o cieple puszystym;
[...]
Na plażach wiatr przewraca porzucone kosze,
Modne mola są puste. Ostatnie liście startują
I czekają zdetronizowane, nagie manekiny.
[...]
Nitka zetłałych sukien łączy tylko wieki
[...]
Mija królestwo szminek i rzeźbionych twarzy
[...]
I normy sekt skrzydlatych biegły pajak przędzie.
Mijaj, piękny śnie Diora! Nic więcej nie będzie.

(*Na śmierć Christiana Diora*, CzGJ, s. 27–28)

Tak częste przywołanie w wierszach tych, wydawałoby się, banalnych, ale jakże konkretnych przedmiotów, wskazuje na zainteresowanie Rymkiewicza szczegółem. Wyrażone w *Liście o poezji* pragnienie, by zamknąć „w madrygał rzeźbiony [...] / Klipsy, pończochy żółte i zielone”, dokładny opis grzebienia („Zielony, nylonowy, iskry drobne krzesze”) w wierszu *Na siedemnastoletnią...* czy pytania o trzewiki i zetlałe wstążki wojewodzianki Morsztynówny są zapowiedzią pytań o warkocz i lustro Maryli Wereszczakówny¹¹, pytań o przedmioty, którymi wypełnione są karty Rymkiewiczowskich powieści. Przedmiot, trwalszy od swego właściciela, jest jedynym konkretem, jaki

11 Por. J. M. Rymkiewicz, *Żmut*, Warszawa 1991, s. 197–198.

po nim pozostaje, konkretem przemawiającym do naszej wyobraźni i uczuć, rodzajem relikwii, która pozwala nam zbliżyć się do prawdy o zmarłym, lepiej go poznać. W jednym z wywiadów Rymkiewicz wyjaśnia to zainteresowanie szczególnie w następujący sposób:

Wytlumaczenie mojej manii, czy mojego szaleństwa, bo jest to niewątpliwie rodzaj szaleństwa, jest takie: zostaje po nas, kiedy odchodzimy, porzucamy to istnienie, tylko wspomnienie w duszach naszych bliskich, które także bardzo szybko umiera. Jedyną rzeczą, która naprawdę zostaje, są przedmioty, są rzeczy. Te rzeczy, jeśli do nas należały, w jakiś sposób nas konstituowały, tworzyły naszą psychikę, tworzyły nasze istnienie, były trwałą – trochę trwalszą sferą naszego istnienia, ponieważ wszystko inne ginie, cała psychiczna sfera istnienia ginie bardzo szybko, jest w gruncie rzeczy nie do odtworzenia, nie do opisania. Odtworzyć istnienie [...] można tylko poprzez przedmioty, poprzez dotarcie do rzeczy, poprzez zapytanie sukien, pierścionków, pantofli, pończoch, okien, łóżek, domów, bruku ulicznego, karet, samochodów: kim był ten, który was używał?¹²

Możemy dodać, iż w ten sposób nie tylko istnienie, lecz także śmierć, o której Rymkiewicz pisze jako o doświadczeniu uniwersalnym, nabiera wymiaru indywidualnego. Zarówno w wierszu *Na śmierć Christiana Diora*, jak i w sonecie *Ostrzeżenie* (CzGJ, s. 22) nasilają się nastroje apokaliptyczne, obecne, jak już zaznaczyliśmy, w całym tomie *Człowiek z głową jastrzębia*. Charakterystyczne jest jednak to, że zapowiadana aluzyjnie zagłada to nie kataklizm ani katastrofa. Dokonuje się ona każdego

12 *Żółte spodnie, strzecha i kod genetyczny...* (Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Iwona Smolka), „Tygodnik Literacki” 1990, nr 14/15, s. 6.

dnia. Jej sprawcami są bowiem... mrówki. M r ó w k a w wielu wczesnych wierszach Rymkiewicza jest narzędziem przemiany, s y m b o l e m r o z p a d u materialnego świata, siłą, która wytrwale i z uporem, choć powoli, porządkuje ziemię z resztek obumarłej materii. Krysiński w swej recenzji nazywa mrówkę Rymkiewicza „hipostazą czasu”¹³. Umarły Dior, pisze poeta, jest teraz „poddany / Paragrafom innej republiki, / Gdzie mrówka żdźbło przeciąga przez mrówczą epokę”. To ona, choć jest stworzeniem małym i niepozornym, włada nie tylko grobem, ale i wiekami:

Ząb mrówki, tysiącleci pałac budujący,
Jedwab twej skóry zmieni w łuskę suchej kory,
Przetnie trefione włosy i powieki drżące
I sięgnie źródła pulsu pod bransolet wzorem

(Ostrzeżenie, CzGJ, s. 22)

Już w utworze z tomu *Konwencje* „Trud wiecznych mrówek / Łączy z ziemią wspomnienie o zmarłych” (*Pamięci powstańców warszawskich*, s. 12–13). Podobnie w wierszu *Lament osiemnastoletniej*... mrówka ukazana jest jako ta, która „Przy drobnych kościach trzyma wartę”, jakby pilnowała, by nie dopuścić do zmartwychwstania człowieka. Jest ona dla niego realnym zagrożeniem. Wiersz o śmierci Diora kończy się złowrogą konkluzją, iż „pójdziemy, wygnani przez inwazję mrówek”. Jednak następujący po nim wiersz *Epitafium dla mrówki* (CzGJ, s. 29) znosi sugerowaną w poprzednich tekstach wyższość mrówki nad człowiekiem. Jest ona poddana tym samym prawom przemijania („A potem ginie. Wciąż wschodzi planeta, / Różowe świty grają mrówkom

13 Por. W. Krysiński, *Będzie wymowy szkołą doświadczenie*, „Odgłosy” 1960, nr 33, s. 7.

innym.”), co więcej, pytanie o sens jej śmierci („W śmierci tej mrówki jakie są sekrety?”) staje się pośrednio pytaniem o sens ludzkiej śmierci. Ale choć często życie człowieka egzystującego bezrefleksyjnie możemy porównać do życia mrówek, w wierszu tym nacisk zostaje położony na zróżnicowanie tych dwu rodzajów istnienia. Mrówkę cechuje tu „nieświadomość końca”. Czy można zatem, zdaje się pytać podmiot wiersza, traktować jej śmierć jako skutek winy, jak to czynimy, za *Biblią*, w przypadku śmierci człowieka?¹⁴ Motyw winy towarzyszy w tej poezji motywowi śmierci i przemijania. Wina jest przypisana człowiekowi, jak tobołki i garnki w jego wędrówce po ziemi (*Nowa Atlantyda*). Zmarli przodkowie żądają, by ich następca na ziemi „dług zaciągnięty spłacił” i „powtórzył wspólną winę” (*Przodkowie*). Winę dziedziczymy zatem po przodkach, tak jak dziedziczymy po nich pierścień (*Lament osiemnastoletniej...*). Wina dziedziczona, niezależna od ludzkich czynów, to grzech pierworodny (stąd w wierszu *Na śmierć Christiana Diora* rajska jabłoń, pod którą „bawimy się w ludzkość”). Jego odpuszczenie nie dokonuje się jednak przez chrzest, lecz, jak sugeruje *Komentarz do bajki* (CzGJ, s. 37), w ziemskim czyścisku „gryp i płaczu”, po którym wkraczamy „na ruszt raju”. Gdy raj staje się czyściskiem (piekłem?) biblijny porządek zostaje odwrócony („Potem płomyk gryzie kości / I obraca w popiół winy”). Konsekwencją tego może być tylko odrzucenie płynącej z wiary nadziei. Stąd komentarz do „bajki” o ludzkim życiu nie jest optymistyczny. Rymkiewicz, aluzyjnie nawiązując do baśni braci Grimm o Jasiu i Małgosi¹⁵, świadomie rezygnuje ze

14 „Dlatego jak przez jednego człowieka grzech wszedł na ten świat, i przez grzech śmierć, i tak na wszystkich ludzi śmierć przeszła, w którym wszyscy zgrzeszyli” (Rz 5, 12, tłum. J. Wujek).

15 O *Komentarzu do bajki* jako utworze nawiązującym aluzyjnie do słynnej baśni braci Grimm pisze Jan Grzenia, dopatrując się tutaj metaforycznej funkcji aluzji (por. tenże, *Funkcje aluzji literackiej (na przykładzie poezji*

szczęśliwego zakończenia. Jaś i Małgosia (ale także Adam i Ewa lub po prostu Kobieta i Mężczyzna) to synekdocha odsyłająca do całej ludzkości, skazanej na śmierć. „W zabaw i poziomek lesie”, którym jest nasze życie, rządzi bowiem czarownica – korzystająca z usług diabła. Diabelski charakter, jak wynika z ostatniej zwrotki, ma również czas, gdyż to on jest przyczyną przemijania i śmierci (dodajmy, za Grzenia, iż być może „czarownica zastępuje «tu» zagrożenia współczesnego świata”¹⁶). W tej, niestety, uniwersalnej baśni (w lesie pojawiają się kolejne pary) zwyciężają siły zła:

Tańczy domek. Rozłączeni
Małe serca rzeźbią w drzewie,
Wyżej świergot schizofrenii;
Jak wyjść z lasu, nikt z nas nie wie.
Zginą mali podróżnicy,
Czas jest kotem czarownicy.
(*Komentarz do bajki, CzGJ, s. 37*)

Ważne dla interpretacji powyższego tekstu są również nawiązania na poziomie wersyfikacyjnym. Zastosowanie czterostopowca trocheicznego – miary wierszowej obecnej w dziewiętnastowiecznych dumach i balladach (zwłaszcza – podobnie jak tutaj – w postaci sekstyny) osadza tekst Rymkiewicza wśród utworów niosących, poprzez specyficzne ukształtowanie fabuły, pewne uniwersalne prawdy czy przesłania moralne. W *Komentarzu do bajki* las jest nie tylko alegorią świata, w którym gubi się człowiek. Uściślając można dodać, że jest on (podobnie jak wielokrotnie ogród w literaturze) symbolem N a t u r y.

Jarosława Marka Rymkiewicza), „Język Artystyczny. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego” 1990, t. 7, s. 88–90).

16 Tamże, s. 90.

Natura stanowi niebezpieczeństwo dla człowieka. W XX wieku nie jest już Arkadią, nie można szukać w niej ucieczki przed zagrożeniami, jakie niesie cywilizacja. Myśl tę rozwija i uzasadnia Rymkiewicz kilka lat później w pracy poświęconej topice idylli ogrodowej. Jej celem było „przedstawienie takiej sytuacji ideowej, w której istnienie myśli idyllicznej i wyobrażeń idyllicznych jest niemożliwe. I – konsekwentnie – o wykazanie, że sytuacja taka zaistniała w pierwszej połowie wieku XX, a topika idylli ogrodowej w naszych oczach uległa i ulega rozpadowi. Przemianie niepowstrzymanej, która nazywa się śmiercią”¹⁷. Owemu rozpadowi ulega nawet to, co wydawało się trwałe i niezniszczalne: cywilizacja stworzona przez człowieka. Taką myśl, według Przybylskiego, zawarł Rymkiewicz w sonecie *Natura też jest Rzym* (At, s. 26). „U Rymkiewicza – pisze badacz – natura nie jest wzorem Rzymu. Jest otchłanią pożerającą Rzym historyczny. Rzym rozpada się w naturze. Natura i historia nie są formami bytu. „Natura też jest Rzym” znaczy tu, że natura jest analogonem Rzymu historycznego”¹⁸. Marta Rowińska, komentując wykorzystany przez poetę w wierszu barokowy koncept (personifikacja Rzymu, który jest tu ukazany jako trup), pisze natomiast, iż „wyrazem destruktywnej mocy czasu są «tu» nie tylko ruiny wspaniałych budowli stanowiących «skórę Rzymu», ale również obumarłe ciało człowieka, a więc «Natura też jest Rzym»”¹⁹. W przypadku interpretacji Przybylskiego poję-

17 J. M. Rymkiewicz, *Studia nad topiką śródziemnomorską w poezji polskiej I połowy XX wieku (Topika idylli ogrodowej)* [streszczenie pracy doktorskiej], „Biuletyn Polonistyczny” 1967, nr 28, s. 127.

18 Por. R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 53. Wiersz ten, według Przybylskiego, jest wierszem metapoetyckim, mówiącym o zwycięstwie sztuki nad Naturą i Historią, sztuki, która jako jedyna jest nieśmiertelna.

19 M. Rowińska, *Wiersze o Rzymie miejscem spotkania Jarosława Marka Rymkiewicza z Mikołajem Sępem Szarzyńskim*, [w:] też, *Barok i barokowość*

cie *natura* rozumiane jest jako p r a w o rządzące materialnym światem. Rzym historyczny, którego potęgą zbudowana była na zdobywaniu i opanowywaniu siłą coraz większych obszarów, rozpada się, gdyż musi ulec temu samemu prawu, dzięki któremu sam został wywyższony. Prawo natury okazuje się silniejsze od potęgi Rzymu. Podstawą porównania natury i Rzymu jest zatem kierowanie się tym samym prawem – prawem silniejszego. Interpretacja Rowińskiej implikuje inne rozumienie słowa *natura*. Oznacza tu ono c i e l e s n o ś ć (materialność) bytów biologicznych, przede wszystkim człowieka. Ciało ludzkie czy inne organizmy żywe ulegają rozpadowi i zniszczeniu, podobnie jak zniszczeniu uległ Rzym historyczny – symbol potęgi ludzkiej cywilizacji.

Wczesne wiersze Rymkiewicza, w których zostaje określone miejsce człowieka wobec Natury i Historii, zbudowane są przede wszystkim ze zdań orzekających. Nie ma w nich buntu czy sprzeciwu wobec istniejącego w świecie porządku, jest raczej konstatacja zastanej rzeczywistości. Na ostatnich stronach tomu *Metafizyka* poeta postuluje, za mistrzami swej młodości, konieczność uświadomienia sobie praw rządzących ludzką egzystencją i pogodzenia się z porządkiem wyznaczonym przez Naturę. W wierszu, który jest tłumaczeniem z Conrada Aikena, Rymkiewicz pisze:

Zachowaj w sercu kodeksy natury;

[...]

Powiedz: byłem częścią projektu natury;

Znałem jej chłodne serce, będąc świadomością.

w *literaturze polskiej*, Opole 1985, s. 121. Autorka dopuszcza również inną interpretację, zgodnie z którą zniszczeniu ulega tylko Rzym jako materia. „Ciało przemija, ale duch zwycięża w walce z Czasem – duch człowieka i duch Rzymu, cień człowieka i cień Rzymu, ponownie więc możemy stwierdzić „Natura też jest Rzym”.

Niegdyś nienawidziłem. Potem błogosławiąc,
Wierzyłem jej; wątpiłem; i znowu wierzyłem.
Kochałem zielsko, jedno są korzenie;
Płatek śniegu mym ojcem. A teraz powracam,
Po interwale zapytań i wiary,
Tam, skąd wyszedłem, ku sercu natury.

(*Preludium XLII*, M, s. 56 i 57)

Wydaje się, iż tych kilka wersów dobrze ilustruje kierunek rozwoju Rymkiewiczowskich wierszy o przemijaniu. W poezji tej zaczyna pojawiać się coraz więcej pytań, coraz mniej jest natomiast odpowiedzi.

POETYCKIE HIPOSTAZY ZAŚWIATA

Poeta, dla którego metafizyka nie jest pustym słowem, musi stawiać (tak jak stawiali jego przodkowie) najstarsze pytania ludzkości. Pytania te dotyczą nie tylko sensu ziemskiego istnienia, lecz także tego, co po ziemskiej egzystencji nastąpi. Zainteresowanie tą problematyką ujawnia się już we wczesnej twórczości Rymkiewicza. W tomie *Człowiek z głową jastrzębia* kraina pośmiertna jest przede wszystkim t a j e m n i c ą (pozostanie nią zresztą także dla autora tomów *Thema regium* czy *Moje dzieło pośmiertne*). To, co tajemnicze, próbuje poeta określać metaforycznie. W wierszu *Na śmierć alpinisty* ten, który ginie, „stał się gwiazdą” wschodzącą „nad inne morza nieznaney Planety / Inny horyzont poznał i inne orbity” (s. 34). Podstawą porównania zaświatów i obcej planety stała się tutaj nieprzekraczalność granicy ich poznania. Kosmos dla człowieka jest ciągle jeszcze tajemnicą. Mimo świadomości, że jesteśmy jego częścią, nie znamy go, tak jak nie potrafimy określić statusu swego pośmiertnego istnienia. Spadający alpinista przemija „po błękitnych schodach [...] ponad czułe lody [...] epok”, pozostawiając za sobą ziemię

„Iśniąca i niewielką”. Zostaje więc zmieniony wertykalny kierunek jego lotu: zamiast spadać w kierunku ziemi, unosi się i oddala od niej. Z tej perspektywy wydaje się ona miejscem, na którym „dzieci bawiły się w berka”. Ten, odsyłający niewątpliwie do Miłoszowego *Świata*, metaforyczny obraz nie kończy rozważań. Pozostaje pytanie, czy w transcendentnym wymiarze czeka nas sąd? A choć w wierszu tym pojawia się sugestia, iż – mimo pocucia winy – nasza „wiara w wyrok gaśnie”, w utworze *Na śmierć Christiana Diora* ten, który odszedł, jest jednak „poddany / Paragrafom kodeksu innej republiki” (s. 27). W utworze tym to, co wobec ziemskiego świata transcendentne, zostało porównane z tym, co wobec niego immanentne, zaświat z republiką. Podstawą tego porównania jest założenie, że miejsce naszego pośmiertnego bytowania podlega określonym prawom, że rządzą nim normy, podobne ziemskim. W obu przywołanych tu wierszach zmarli zostali osadzeni w określonej przestrzeni. Inaczej jest w wierszu *Na śmierć wojewodzianki Morsztynówny*. Tu śmierć polega na przejściu „z sezonu zabaw w sezon zmarłych”, dokonuje się zatem przemieszczenie nie w przestrzeni, lecz w czasie. Podkreślenie tutaj właśnie czasowego aspektu śmierci jest zrozumiałe, gdy pamiętamy, że wiersz ten jest zapisem dialogu żyjącej z umarłą przed trzystu laty rówieśnicą, dialogu pokonującego czas. Pytania, jakie zostają tu postawione, dotyczą jednak nie tylko „sezonu”, lecz także miejsca („Po jakich drogach, w jakim niebie / Biegają dzisiaj twoje trzewiki?”). Jak już zaznaczyliśmy wcześniej, stawia je zarówno ta, która żyje, jak i zmarła przed trzystu laty wojewodzianka. Śmierć nie zapewnia zatem wiedzy, uczy jedynie mądrości zawieszania pytań, milczenia wobec Tajemnicy i zwrócenia się ku pięknu doczesnemu:

(Nie pytaj o nic. Wszystko jest twoje.
Światło trwa tu. Tak piękny sierpień.)

W tych dwóch ostatnich, podsumowujących utwór wersach odczytać możemy nie tylko nobilitację ziemskiego bytowania, lecz także sugestię, iż jest ono prawdopodobnie (tego podmiot nie jest pewien) jedyną formą dostępnego człowiekowi istnienia. Ten sceptycyzm poznawczy uwidacznia się też w późniejszych tomikach. W *Metafizyce* towarzyszy mu przekonanie, że ocaleć można tylko w poezji (sztuce). Materię cechuje nietrwałość. Człowiek jest (już zresztą za życia) „próchnem”, „popiołem”, „szkieletem”. Jedyne, co po nas zostaje, to „szelest krwi, szelest liści, sucha dykcja ptaków” (*Gibbon*, s. 27)²⁰. Problem pośmiertnej egzystencji możemy odnaleźć również w *Animuli*. Jedyną próbą odpowiedzi na zawarte w drugim dystychu pierwszego utworu tomu pytanie: „Czy zbudzę się do śmierci jako i do życia?” (*Wiersze w kwartanie*, I, s. 7) jest wizja niemal rajskiego ogrodu, który jednak łączy w sobie cechy Edenu i cmentarza (*Wiersze w kwartanie*, II, s. 8–9). Rymkiewicz nawiązuje prawdopodobnie do siedemnastowiecznych wyobrażeń Arkadii, które – jak pisze Przybylski – wyrażają „obsesję śmierci w krainie szczęśliwości”²¹. Pamiętając o związkach Rymkiewiczowskiej *Animuli* z poematami Eliota, możemy również postrzegać

20 Tomik ten nie jest tu omawiany szerzej, gdyż problem śmierci i zmartwychwstania wiąże się w nim przede wszystkim z istnieniem bądź nieistnieniem w pamięci kulturowej. Śmierć jest zapomnieniem, życie – obecnością w twórczości potomnych, pojęciom tym rzadko przypisuje tu poeta znaczenia dosłowne.

21 Jako jeden z najważniejszych dokumentów tej obsesji wymienia badacz obraz Poussina *Et in Arcadia ego*. Cytując interpretację tego obrazu dokonaną przez Balloriego, Przybylski pisze: „Poussin namalował pasterza w szczęśliwej Arkadii, który przyklęknąwszy jednym kolaniem na ziemi, wskazuje palcem i odczytuje napis na grobowcu” sugerujący, „że grobowiec znajduje się także i w Arkadii i że śmierć ma swoje miejsce wśród szczęśliwości”. Taką wizję Arkadii odziedziczył po baroku klasycyzm (por. R. Przybylski, *Grób klasycystyczny*, „Teksty” 1979, nr 3, s. 22–23).

ów ogród jako symboliczne miejsce ziemskiego oczyszczenia i odrodzenia do nowego, duchowego życia. Jednak zarówno pierwsza, jak i druga interpretacja nie odsyła do transcendencji. Przedstawiony tu ogród ani w pierwszym, ani w drugim przypadku nie jest miejscem pośmiertnego spoczynku. Na postawione na początku tomu pytanie nie pada zatem odpowiedź. Nie znajdziemy jej także w kolejnym tomie poetyckim²², choć problematyka ta jest obecna niemal w całej *Anatomii*. Na szczególnie uwagę zasługuje tu cykl wierszy *Na trupa*. Zawierają one hipotetyczne rozważania nad przyszłością pogrzebanego ciała. W pierwszym sonecie (*Na trupa (I)*, s. 31) miejscem pośmiertnego „spoczynku” ciała jest kosmos (trup ma „u łokci księżyc słony” a „u powiek trzy planety”) oraz natura (umarły „ma u palców krzew zielony”). Zatem miejsce pobytu człowieka nie ulega zmianie. Jest on nadal częścią wszechświata, nie transcenduje poza trójwymiarową przestrzeń. Przybylski pisze, że „wiersz ten jest jednym wielkim pytaniem o to, gdzie jest dusza umarłego. Skoro była – jest. Więc w co się przemieniła?”²³ Wydaje się jednak, że w utworze tym właśnie c i a ł o, a nie dusza, zdaje się interesować poetę. Zawarte jest w nim niewypowiedziane bezpośrednio przekonanie, że to, co wraz ze śmiercią fizyczną ulega rozkładowi, n i e m o ż e zmartwychwstać, jakby raz ustanowione prawa natury nie mogły zostać pokonane²⁴. „Co

22 Wyjątkiem jest może wiersz, w którym dusza zmarłego Mickiewicza błąka się ponad „łakami śródziemnymi”, leci „pióra płukać w wodach Niemna” (*Na śpiew ptaków nad Żoliborzem*, At, s. 8).

23 R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, s. 47. Według badacza omawiany tu cykl wierszy jest egzemplifikacją tezy, iż „człowiek zmartwychwstaje tylko w Wiecznym Teraz”, czyli w tekstach.

24 Podobne wątpliwości wyraża podmiot wiersza *** *Ten kto zasnął z tomu Co to jest drożdż* (s. 28): „Ten kto zasnął ten kto śpi / Ciężkie wieko czy uchyli / Jeśli cieśle w czasie mszy / Siedem gwoździ w wieko wbili”.

wstać miało siebie zbyte z czego wstanie” – pyta podmiot Boga w ostatnich wersach utworu – „co uczynisz teraz”, gdy niszczeje Twoje dzieło? Rozkład ciała uniemożliwia ponadto egzystencję w słowie. Trup „każdym ptakiem będzie milczeć w każdym grobie // Każdym słowem w każdym słowie milczeć będzie”, jest zatem pozbawiony możliwości utrwalania swego pośmiertnego istnienia w języku. Nie może odrodzić się na nowo, gdy stracił możność mówienia. Wiersze te zwiastują powrót do pytań o sens zarówno ludzkiego, jak i przedmiotowego istnienia. Czy trup żywiący się gliną i piachem może mieć w sobie zalążek nowego życia? Jak – w obliczu rozpadu ciała – możliwe jest zmartwychwstanie? Być może zmarły zostanie obdarzony nową naturą, będzie (jak bohaterka omawianego wcześniej wiersza *Dafnis*) inny substancjalnie. Ale czy wtedy pozostanie jeszcze sobą?

Leży w sobie ale nie wie komu leży
Ale nie wie komu będzie w co przeminie
Może w trawę się przetrawi w śnieg rozśnieży
Może w wodzie się roztopi może w glinie
[...]
Twarz błękitna może nam się przepoczwarzyć
Zeschła ślina może jeszcze będzie śliną
Wargom żółtym inne wargi już się marzą

(*Na trupa (II)*, At, s. 32)

Pozbawiony świadomości zmarły nie może zapytać o swe ostateczne przeznaczenie. Tylko żywi mogą „użyć” trupa, by poznawać śmierć („teraz ty weź teraz ty go spróbuj użyć”)²⁵.

25 Ciekawą analizę tego utworu przeprowadza w swej książce Stanisław Burkot, zwracając uwagę na barokowe korzenie poetyki wiersza. Trudno jednak

Paronomatyczne zwroty: „w trawę się przetrawi”, „w śnieg rozśnieży” służą podkreśleniu zawartego już w poprzednim utworze przekonania, że ciało uzyskuje po śmierci jedność z naturą, podobnie jak w omawianym już wcześniej *Wierszu na te słowa Heraklita*, który to wiersz – obok wielu innych z tomu *Anatomia* – jest dla Ryszarda Matuszewskiego „obrazem wielkiej organicznej przemiany”, jaka dokonuje się w naturze. Obrazem tym zaprzecza poeta śmierci, „akcentując nieuchwytność granicy między nią a życiem”²⁶. Ten z pozoru martwy trup Rymkiewicza obdarzony jest więc przez poetę szczególną formą życia. Wszak „łaknie”, „krztusi się”, „gryzie”, karmiony jest gliną, piaskiem, ziemią – pokarmem, który, być może, umożliwi zmartwychwstanie (*Na trupa (III)*, s. 33). W umarłych tkwi siła, niczym Bergsonowska *elan vital*, która popycha ich ku trwaniu, choć nie pomaga odnaleźć własnej tożsamości i nie uwalnia od niewiedzy:

Leży nam zmarłe a kto go tam wie
 Jak nie wie samo czego by tu chciało
 A chce w nim ślina i krew czegoś chce
 I chciałby język obłożony białą

(*Na trupa (IV)*, At, s. 34)

Nieco inaczej wygląda relacja podmiotu lirycznego do trupa w tomie *Co to jest drozd*, poświęconym w dużej mierze problematyce metajęzykowej. Tutaj trup jest, podobnie jak róża w wierszu *Róża oddana Danielowi Naborowskiemu* czy drozd

zgodzić się z autorem, że przywołany powyżej wers może oznaczać „użycie” trupa w sensie dosłownym (aluzję do obozowego „przerabiania na mydło”). Por. tenże, *Spotkania z poezją współczesną*, Warszawa 1977.

26 R. Matuszewski, [rec. tomu *Anatomia*], „Rocznik Literacki” 1970, s. 39.

w utworze *Co to jest drożdż (I)*, przedmiotem poetyckim. Poeta, czyniąc z niego temat wiersza, czyni go elementem kultury, sztuki. Dlatego w monologu *Do trupa* (CD, s. 12–13) jest on charakteryzowany przy użyciu epitetu: złoty („Złotą tyś mi otchłanią”, „Złotą tyś mi jest trumną”, „ty złota wieżo”). Dla Rymkiewicza jest to kolor, za pomocą którego artysta konwencjonalizuje naturę, czyli element natury czyni przedmiotem sztuki bądź przejmując ów przedmiot od poetów czasu przeszłego²⁷. Takie potraktowanie trupa czyni również śmierć faktem kulturowym, odbiera jej grozę i tragizm. Choć poeta stawia zmarłemu pytania dotyczące sensu jego pośmiertnej egzystencji („Ty mów trupie gdyś umarł to co w tobie skrzeczy / Czym ty jesteś czyś rzecz jest czyś ty jest od rzeczy”), nie oczekuje na nie odpowiedzi. Wydaje się, że bardziej interesuje go sens poetyckiego tworzenia:

Komu ja śpiewam mów mi komu ty i po co
Komu to złote łóżko kto w nim sypia nocą
[...]
Ty mi to powiedz trupie a ja to zrymuję
Wiersz dom złoty postawię Ciało niech się psuje

(*Do trupa*, CD, s. 13)

Pytania i odpowiedzi dotyczące zaświata wydają się zatem o tyle ważne, o ile mogą stać się tematem poetyckim. Śmierć jest materią pozwalającą kształtować wiersz. Ważniejsza od

²⁷ Podobnie, według Rymkiewicza, czyni Iwaszkiewicz. U niego „złote wilgi” i „haftowane drzewa”, przejęte od poetów szesnastowiecznych, są znakami, że ich poetycki świat przedstawiony „zbudowany jest z elementów pochodzących nie z królestwa natury, lecz z królestwa sztuki” (por. J. M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968, s. 75).

odpowiedzi zdaje się jej forma, o czym świadczy nobilitująca wiersz metafora „dom złoty”. Dodatkowym znakiem konwencjonalizacji tematu śmierci jest zastosowanie przez poetę utrwalonych systemów wersyfikacyjnych. W utworze *Na trupa (V)* groteskowa wizja pośmiertnego życia ujęta została w, bardzo częstą w literackiej polszczyźnie, charakterystyczną zwłaszcza dla literatury ludowej formę czterostopowca trocheicznego:

A co on tam robi w ziemi
Czy dmie w trąby w bębny bije
Czy się krztusi bo je glinę
Czy skrzekocze bo mgłę pije
[...]
Gdyś jest trupem sylabizuj
Nerw po nerwie zdartą skórę
Ciało to jest elementarz
Kto to pisze czyje pióro
[...]
A ty grzechocz a ty skrzekocz
A ty chrzęść nam pusta skóra
A gdy nie chcesz nam skrzekotać
Umrzesz trupie śmiercią wtórą

(*Na trupa (V)*, CD, s. 10)

Powyższy system metryczny popularny był również wśród romantyków²⁸, w twórczości których nie brak ożywionych trupów (dlatego też utwór ten może być traktowany jako poetycka polemika z konwencją romantyczną). Chrząszczące po śmierci, próchniejące ciało sylabizuje podstawowe prawdy o życiu za grobem. Jest jak elementarz, z którego uczymy się mówić

28 Por. L. Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław 1997, s. 214.

o śmierci. Zmarli przemawiają jedynie rozpadem swych ciał.
I tylko taki przekaz może odebrać i zapisać poeta.

Ostatni, jak dotychczas, wiersz omawianego tu cyklu (zawarty w kolejnym tomie poetyckim) zapisany – podobnie jak poprzedni – tokiem trocheicznym, jest próbą bliższego określenia trupa, który zostaje tu zdefiniowany negatywnie. Dowiadujemy się więc jedynie, kim nie jest:

Ani kości ani skóra
Ani próchno ani pleśń
Ani woda ani glina
Ani tutaj ani tam

Ani źrenic ani kolan
Ani powiek ani łez
Ani krtani ani słowa
Ani nie na ani ma

To jest właśnie ten nasz trup

(*Na trupa* (VI), TR, s. 22)

W przeciwieństwie do utworu pierwszego, który sytuował zmarłego we wszechświecie, ostatni podkreśla, że trup nie podlega prawom tego świata – jest niepojęty, gdyż jego zrozumienie wymagałoby odrzucenia zasady niesprzeczności. Bezradność w zdefiniowaniu trupa podkreślają konsekwentnie stosowane anafory. Jego kondycję ontyczną najlepiej oddają ostatnie, antytetyczne wersy utworu: „Ani ktoś ani nikt / Ani nie jest ani jest / To jest właśnie ten nasz trup” (*Na trupa* (VI), TR, s. 23).

W tomie *Thema regium* trup jest jednak nie tylko skonwencjonalizowanym motywem literackim. Znajdujemy tu coraz więcej wierszy, w których temat śmierci i przemijania traktowany jest z powagą, wierszy będących wyrazem niepokoju egzystencjalnego. Warto wspomnieć tu choćby utwór *** *Śmierć*

chodzi po pokojach, a także sąsiadujący z nim w tomie *** *Patrz! Janka i Antoni* czy kończący zbiór wiersz *Jakby życie było łzą*. Groteska miesza się w tym tomie z powagą, dlatego nie ma racji Kornhauser, nie dostrzegając w *Thema regium* indywidualnego wymiaru przeżywania śmierci. Według niego brak tu „tragicznego rozdarcia i niepokoju”²⁹. Inaczej sądzi Baranowska, która słusznie zauważa, że dopiero ten tom poetycki „w pełni objawił Rymkiewiczowski niepokój przemijania”³⁰. Podobnie twierdzi Augustyniak, zwracająca uwagę na ujawniające się tu „konflikty egzystencjalne człowieka uwikłanego w świat trudny, niezborny, groźny”³¹. Pytania kierowane są już nie tylko do anonimowego trupa – przedmiotu literackiej zabawy, lecz do zmarłych, których życie było w jakiś sposób ważne dla poety. Zmarli nie są jedynymi, których podmiot Rymkiewiczowskich wierszy nęka wątpliwościami. Wobec milczenia tych, którzy odeszli, pytania o sens śmierci i perspektywy eschatologiczne człowieka zostają skierowane do Boga.

PYTANIA ZADAWANE BOGU

W twórczości Rymkiewicza, przesyconej wątkami egzystencjalnymi, nie dziwi zainteresowanie problematyką teologiczną. Niewiele śladów Boga możemy odnaleźć we wczesnych utworach poety. W tomie *Człowiek z głową jastrzębia* „drapieżnymi bogami” są nazwani przodkowie (*Przodkowie*, s. 10). Im też zostaje przypisana boska moc. W innym wierszu poeta pisze: „Rzecz to nieważna, jakich bogów czcimy” (*Zima*, s. 21). Utwór *Bogowie* zaś odsyła do mitologii starożytnych. Jedyne poważne

29 Por. J. Kornhauser, *Uwagi o śmierci niechybnej*, „Kultura” 1978, nr 49, s. 4.

30 Por. M. Baranowska, *Cóż to za muzyka*, „Twórczość” 1978, nr 9, s. 125.

31 Por. H. Augustyniak, „*Ten kto umrze rodzi się czy kona*”, „Teksty” 1979, nr 3, s. 149. Autorka artykułu podkreśla związki przywołanego tu tomu z poetyką barokową.

pytanie o Boga osobowego pojawia się w *Lamencie osiemnastoletniej*. . . , gdy zmarła wojewodzianka pyta: „Kto jest ten / Co mnie wprowadza w wirydarz cierni?” (s. 19), nie formułując zresztą odpowiedzi. W *Animuli* pytania i prośby kierowane do Boga zostały „odziedziczone” po poetach barokowych („Czym jest to ciało, Panie, nim ciało roztrwonisz”; „Od ognia ową duszę chciej wybawić Panie” [*Wiersze w kwartanie*, s. 7 i 8]). Dopiero od tomiku *Anatomia* poeta mówi o Bogu częściej i bezpośrednio. Wśród późniejszych „teologicznych” wierszy Rymkiewicza można umownie wyróżnić dwa ich rodzaje. Jedne są nawiązaniem (często polemicznym) do biblijnego wizerunku Chrystusa (wśród nich na uwagę zasługują sonety o stylizowanych na barok tytułach, inspirowanych Ewangelią), drugie odsyłają do Boga jako stwórcy wszechświata, który ponosi odpowiedzialność za swoje dzieło. Wszystkie one podejmują podstawowe problemy teodycei, choć daleko im do patosu teologiczno-filozoficznych traktatów. W wierszu *Na zmartwychwstanie Pana Naszego Jezusa Chrystusa* podkreślona zostaje przypadkowość materii, z której utkane zostało ciało Zbawiciela. Jeżeli „przebudzenie” było możliwe, to tylko w tym „jakim bądź” ciele:

Żrenice weźmiesz choćby zapleśniałe
Kości pozbierasz byle jakie były
Będą ci palce choćby już zetlałe
Choćby ulotne choćby niegdyś zgniły

(*Na zmartwychwstanie*. . . , At, s. 27)

Ciało ewangelicznego Jezusa po zmartwychwstaniu było przemienione (nie poznała go ani wracająca od pustego grobu Maria Magdalena, ani uczniowie w drodze do Emaus), ale mimo to było zdrowym ciałem ludzkim. Ciało Chrystusa u Rymkiewicza jest jak „przemieniona glina”, z której ust „chlusta” „jakie

bądź słowo”. Przemienienie to nie czyni ciała doskonalszym, wprost przeciwnie – obraca się ono w popiół, co podkreślają użyte epitety: „zapleśniałe”, „zetałałe”, „ulotne”. Z omawianym tu utworem ściśle koresponduje sąsiadujący z nim w tomiku wiersz *Na ciało i krew Pana Naszego Jezusa Chrystusa*. Jest on kontynuacją rozważań o zmartwychwstaniu, którego prawdziwość jest podważana („A On nie wstanie choć dzień trzeci mija”). Ciało i krew Chrystusa okazują się bowiem materią świata:

Te kości co są to są kości globu
Ta skóra co jest to jest skóra świata
O puste ciało czemu nie masz grobu
A nad tą czaszką czy to anioł lata

(*Na ciało i krew...*, At, s. 28)

Chrystus bliższy jest zatem człowiekowi niż Bogu. W jego osobie została ukrzyżowana ludzkość („A ta krew z kogo ta krew z nas wciąż płynie”), która cierpi do dziś, nie doczekawszy się wyzwolenia od bólu. Pusty nie jest, jak przy biblijnym zmartwychwstaniu, grób, lecz puste jest ciało tego grobu pozbawione, jakby zmartwychwstanie było zakłóceniem odpoczynku, jaki daje śmierć. Podmiot kolejnego sonetu (oba utwory łączy rodzaj wiersza numerycznego – są jedenastozgłoskowcami jambicznymi), zwracając się już bezpośrednio do Boga, przedstawia mu cielesną kondycję człowieka i wyraża wątpliwość, czy Stwórca będzie w stanie zapanować nad ustanowionymi przez siebie prawami rozkładu:

A weź tę glinę a co ziewa w glinie
A weź ten popiół a co drży w popiele
A weź tę wodę ale się rozplynie
A w co mnie złączysz gdyś mnie tak podzielił

A cień kim jest ci a trup kim ci bywa
Gdy woda jestem woda w co ci wzbiera
Glina w co ciecze popiół w co ubywa

(*Do mego Boga gdy umieram*, At, s. 29)

W wierszu tym słyszymy skargę, ale i przekomarzanie się z Bogiem. Stworzyłeś mnie Panie – zdaje się mówić podmiot liryczny sonetu – z czegoś tak nietrwałego, szybko się rozłożę, rozpadam. Co zrobisz teraz z tą marnością? Oddaję ci to gnijące ciało, które kiedyś od ciebie dostałem. „A masz co chciałeś gdy nic nie masz teraz” – kończy monolog skierowany do Boga, który w obliczu umierającego świata ponosi klęskę jako stwórca. Przywołane tu wiersze pisze poeta w taki sposób, jakby nie istniała nadzieja *Nowego Testamentu*. Jakby najgłębsza prawda o ludzkim losie zamykała się w *Księdze Genesis* (według której człowiek powstał z prochu ziemi i w proch zostanie obrócony) oraz w mądrości *Księgi Koheleta* głoszącej marność wszystkiego, co ziemskie. „Co wstać miało siebie zbyte z czego wstanie / Mnie czyniący co uczynisz teraz Panie?” – czytamy w sonecie *Na trupa (I)*³². Ani w *Anatomii*, ani w kolejnym tomiku poetyckim nie znajdziemy odpowiedzi, choć pytań jest coraz więcej. W apostrofie skierowanej do Boga, kończącej balladę poświęconą pamięci Bolesława Leśmiana, pojawia się po raz kolejny pytanie o relację stwórcy do tego, co cielesne:

Pełźnie ciało ale nie wie czym być może
A ty kim byś temu ciału mógł być Boże

(*Pamięci B.L.*, CD, s. 18)

32 Między innymi właśnie ze względu na ujawniający się w tych utworach brak nadziei na zmartwychwstanie Balbus nazywa cykl wierszy *Na trupa* „nie dokończoną stylizacją” na barok metafizyczny, przywołując jako interteksty także utwory Baudelaire’a, Leśmiana i Benna (por. S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 364–368).

Nawiązanie do Leśmiana jest tu rozpoznawalne także na poziomie wersyfikacji. Zastosowany został tok trocheiczny, częsty u autora *Napoju cienistego*. Liczne utwory Rymkiewicza łączy z balladami Leśmiana podobny stosunek do śmiertelnych bytów. Cieleśność jest nobilitowana, nie należy z nią walczyć w imię duchowych wartości, gdyż ona sama jest wartością. W Leśmianowskim wierszu *Rozmowa* [z tomu *Łąka*] toczy się dialog między umarłym ciałem a duszą. Ciało nie chce opuszczać tego świata zachwycone zapachem „jałowca i mięty”, poruszone do głębi „zielonym wrzaskiem trawy”. W przeciwieństwie do duszy – w urokach świata dostrzega ono Boga. Boskie jest bowiem to, co zachwycą swą cudownością. Żal z powodu nietrwałości materii ma zatem źródło w przekonaniu, że ciało obdarzone jest często z m y s ł o w y m p i ę k n e m, z którym trudno się rozstać. W wierszach obu poetów ono zasługuje na współczucie, gdyż nie omija go cierpienie, rozpad, śmierć. Wiersz *Pamięci B.L.* nawiązuje bezpośrednio do ballady *Marcin Swoboda*, pochodzącej z tomu *Napój cienisty*. „Poniszczone śmiertelnie” ciało strąconego przez lawinę w przepaść Marcina pełźnie, szukając ukochanej („I z trudem bezkształtnego ciała rozwłóczyły / Doczołgały się wreszcie aż do stóp dziewczyny”). Odrzucony przez wybrankę, która „bocząc się na pelzacza, w ogrodzie bielala”, znajduje ukojenie u Boga:

A Bóg z nieba zawołał: „Wstyd dziewczyno młoda!
Nie poznałaś? – Jam poznał! To – Marcin Swoboda!
[...]

A Bóg otchłań dla niego przybliżył mogilną,
Aby ciału ułatwić śmierć już bardzo pilną.

(*Marcin Swoboda, Poezje wybrane*, Wrocław 1991, s. 181–182)

Pelznące ciało z wiersza Rymkiewicza, w przeciwieństwie do swego pierwowzoru, nie jest świadome siebie („Pelźnie ciało spod zieleni spod korzeni / Ale nie wie w co by mogło się przemienić”). Nie wie także, jaki jest cel jego wędrówki („Pelźnie ciało wśród pajaków wśród jaszczurek / Nie wie po co nie wie dokąd w dół czy w górę”), nie potrafi nawet siebie nazwać, nie wie, do kogo należało („Nie wie ciało czyim ciałem niegdyś było”), podczas gdy Leśmianowski „pelzacz” pragnie nawet po śmierci zachować swą tożsamość. Jego ciało „Wargami, zszarpanymi o skały i krzaki” szeptało „własne imię pewno dla poznaki”, a „Poszeptawszy swe imię w otchłań się przelało”, dzięki łaskawości Boga, który staje w obronie marniejącego ciała, przychodzi mu z pomocą. Bóg Leśmiana nie jest, jak Bóg Rymkiewicza, Bogiem milczącym. Dialoguje często ze swoim stworzeniem (por. wiersze *Pan Błyszczący*; *Elias*; *Dwaj Macieje*), choć raczej nie jest wszechmocny. Obecny w świecie stworzeń staje się im podobny, podlega śmierci. Owa bezradność zbliża do siebie te dwa poetyckie wizerunki Boga. Chrystus Rymkiewicza, podobnie jak Chrystus Leśmiana, jest bliski cierpiącemu światu. W jednym z wierszy tomu *Co to jest drożdż* powtarzalność męki i śmierci Chrystusa w corocznych liturgicznych obrzędach zestawiona jest z powtarzalnością ludzkich śmierci:

Po raz który na oścież kościół się otwiera

Po raz który umiera ten kto nie umiera

Po raz który cię w czarne chusty owijają

Po raz który z monstrancji krew twoją ścierają

[...]

Po raz który idziemy nasz żałobny gościu

Przez tę śmierć tak jakbyśmy szli przez biały kościół

Po raz który twe dłonie jakby kościół biały

Złamane ponad nami w proch się rozsypały

(*** *Po raz który na oścież...*, CD, s. 17)

Zastosowanie anafory podkreśla powtarzalność ludzkich zgonów. Czerń – kolor śmierci i pogrzebu zestawiony jest tu z białą rozsypujących się kości. U Rymkiewicza, jak pisze Przybylski, białosc „związana jest z unicestwieniem”. Z umarłego ciała pozostaje „biała pleśń” lub „biały popiół”³³. Zatem barwy te nie kontrastują ze sobą, lecz się uzupełniają. Nie bez znaczenia jest fakt, iż w wierszu tym przywołane zostały jedynie obrzędy p a s y j n e. Nie ma Paschy. Chrystus jest bliski człowiekowi w swojej śmierci, nie w zmartwychwstaniu.

Brak perspektywy zmartwychwstania i zaświatów pojawia się również w jednym z ostatnich wierszy poety, wyraźnie inspirowanych *Dziewczyną* Leśmiana (u którego po zburzeniu muru, nie znajdujemy „nic i nic / ni żywej duszy, ni dziewczyny”):

Tam nie ma nic tam nie ma nic
Tak rozum w głębi czaszki nuci
Czekając kiedy czarna krew
Z gardła i uszu mi się rzuci

Tak nuci umysł – Nie ma nic
I czaszka się oblewa potem
Czekając kiedy runie świat
Z jeszcze nieznany mi łoskotem

Nieznany łoskot w głębi krwi
Jęk z głębi czaszki też nieznany
I widzi umysł – nie ma drzwi
Jest krew – jej płynne cienkie ściany

(*Ostatnia piosenka nihilisty*, PCh, s. 23)

Człowiek i Bóg mogliby jeszcze utrwalić swoje istnienie w słowie, lecz gdy i ono ulega zepsuciu, nie ma już nadziei. Nie bez racji

33 Por. R. Przybylski, *Między śmiercią a tekstem*, [w:] tenże, *To jest klasycyzm*, s. 52.

Nawrocka pisze, iż poezja Rymkiewicza jest „przejmującym, gwałtownym w tonie dialogiem z główną tezą europejskiego klasycyzmu, horacjańskim *non omnis moriar* oraz z chrześcijańską pewnością wiary w zmartwychwstanie ciała”³⁴. Gdy Chrystus nie jest Logosem, wiara traci podstawy. W wierszu, w którym Nawarecki dostrzega „akt zwątpienia w boskość Chrystusa”, utworze inspirowanym poezją księdza Baki³⁵ czytamy:

Baka pyta Jezusa Chudy krzyż całuje
Jakże ma wierzyć w ciebie to co tak się psuje

Widome niech mi będzie to co widzą oczy
I robak też jest królem kiedy ciało toczy

(*Ksiądz Baka rozmawia z Jezusem*, TR, s. 13)

Baka, przyglądając się bożym stworzeniom, wszędzie widzi „ziewającą przepaść”. Nietrwałość, przemijalność bytów zostaje podkreślona przez kontrast, jaki uwidacznia się w wyniku zestawienia pięknych darów natury (obłoków, stokrotek, skowronka) z robakiem, który „w ciele ryje”. Bohater dostrzega swą odrębność od rzeczy, wynikającą z możliwości posługiwania się w odbiorze świata myślą i sercem („Jestem podmiotem mówi Przedmioty są moje / Moją myślą je karmię gęstą krwią je poję // Jestem istotą rzeczy Reszta jest w popiele / Serce jest ciemnym młynem i ten popiół miele”). Ale właśnie te narzędzia poznawcze prowadzą go do wniosku, że człowiek nie ma władzy

34 E. Nawrocka, *Temat królewski Jarosława Marka Rymkiewicza*, „Tytuł” 1993, nr 4, s. 157.

35 A. Nawarecki poświęca rozdział swej książki omówieniu sposobów wykorzystania przez Rymkiewicza postaci i utworów ks. Baki (por. tenże, *Śmiertelna przekora Jarosława Marka Rymkiewicza*, [w:] tenże, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991, s. 323–351).

nad robakiem. Ten, który miał być królem stworzenia, jest jak Chrystus łżony i prowadzony na śmierć, a w dodatku nie może liczyć na zmartwychwstanie:

Już żebra różgą sieką już ja goły stoję
Szydzą ze mnie Tyś król jest Gdzie królestwo twoje

I już koronę z cierni kładą mi na głowę
I już wbijają w stopy gwoździe trzyczalowe
[...]

I głazu co mnie gniecie Anioł nie odwali
I ci co mnie pilnują to nie będą spali

Ja nie Chrystus Więc za co Po toś cierpiał rany
Żebym ja był do krzyża co dzień przybijany

(*Męczeństwo księdza Baki*, TR, s. 14)

Męczeńska śmierć Jezusa okazuje się zbędna, gdyż nie wyzwala człowieka z doczesnego cierpienia. Obraz Chrystusa, jaki pojawia się w wierszach Rymkiewicza, bliski jest również nietzscheańskiemu spojrzeniu na Boga. Starotestamentowy Bóg Izraelitów traci swą moc, wyrzeka się bezpośredniej ingerencji w życie narodu wybranego, gdy decyduje się na Wcielenie zakończone śmiercią krzyżową. Wraz ze śmiercią Chrystusa na krzyżu Bóg ujawnił swą słabość i miłosierdzie, które – według Nietzschego – przyczyniły się do jego uśmiercenia. Bóg umiera dla człowieka, gdyż przestaje uczestniczyć bezpośrednio w jego życiu, tak jak uczestniczył w życiu Izraelitów. Gdy zostaje przeniesiony w transcendencję, zaprzecza wartościom związanym z życiem doczesnym. Negując naturalne, instynktowne dążenia człowieka, spotyka się ze sprzeciwem i odrzuceniem. Filozof stwierdza:

Gdy się punkt ciężkości życia przeniesie nie w życie, lecz w zaświat – w nicość – to odbiera się życiu w ogóle wagę. Wszel-

kie kłamstwo o nieśmiertelności osobowej niszczy wszelki rozum, wszelką naturę w instynktach – wszystko, co jest w instynktach dobroczynnego³⁶.

Pisząc o nietzscheanizmie Rymkiewiczowskiego Baki, należy jednak zaznaczyć, iż jest to nietzscheanizm ludyczny, przywołany w celu uśmiercenia Boga, nie zaś podkreślenia dionizyjskiej potęgi człowieka. Rymkiewicz, przywołując postać barokowego kaznodziei, nobilituje teksty, które wśród historyków literatury uchodziły za grafomańskie. Jak podkreśla Nawarecki, sposobem wykorzystania tradycyjnego wzorca jest dla współczesnego poety *p r z e k o r a* (rozumiana tu jako „metoda, figura, operacja tekstowa”)³⁷. W tej perspektywie wszelkie głoszone tu prawdy, także prawda o zmartwychwstaniu Chrystusa i możliwości wskrzeszenia człowieka, zostają wzięte w nawias ironii. Nie sposób traktować ich zatem jak poważnych deklaracji światopoglądowych. Są raczej literacką zabawą motywami i leksyką Bakową. Baka Rymkiewicza podaje w wątpliwość zmartwychwstanie Jezusa, gdy przywołując ewangeliczne fakty, Ewangelię tę przeinacza. To przecież nie Anioł odsuwa Jezusowi kamień grobowy, jest on tylko pośrednikiem przekazującym uczniom wieść o zmartwychwstaniu. Nie jest również prawdą, iż było ono możliwe dzięki temu, że pilnujący grobu spali. Baka, sugerując to, powtarza kłamstwo, które kapłani Sanhedrynu polecieli rozgłaszać, przekupiwszy strażników (Mt 28, 11–15). Ten barokowy kaznodzieja przemawia tak, jakby chciał udowodnić, że Chrystus nie zmartwychwstał (lub że nie stało się to dzięki jego własnej mocy). Wprawdzie Bóg, który nie

36 Por. F. Nietzsche, *Antychryst. Przemiany wszystkich wartości*, tłum. L. Staff, Warszawa 1907, s. 61.

37 Por. A. Nawarecki, *Czarny karnawał...*, s. 329.

zmarłychwstał, jest „Bogiem martwym”, lecz – poddany tym samym prawom śmierci i rozkładu, co człowiek – pozostaje mu bliski. Baka Rymkiewiczza w spojrzeniu na zmarłychwstanie jest daleki od ortodoksji katolickiej. Kaliszewski podkreśla, że różni go to od autora *Uwag śmierci niechybnej*, dla którego „łaska boska grunt”³⁸. Augustyniak dodaje, że Rymkiewiczowski Baka „z ludzkiej perspektywy” podważa „doktrynę chrześcijańską, pytając o perspektywy pośmiertnego istnienia człowieka”, okazuje się więc heretykiem wątpiącym w Boga jako istotę nadrzędną wobec świata³⁹. Dalsze wnioski, jakie proponuje współczesny Baka, są już zgodne z przekazem *Nowego Testamentu*. Jeżeli bowiem Bóg nie pokonał śmierci, człowiek nie zostanie wskrzeszony (1 Kor 15, 14; 17–19). Nie są to jednak wnioski ostateczne. Do problemu zmarłychwstania Rymkiewicz powraca w swoich wierszach wielokrotnie, szukając nadal inspiracji w ewangelicznych przekazach. W ostatnim tomie poetyckim zwraca uwagę szczególnie na te, które dają nadzieję na zmarłychwstanie *hic et nunc*:

Teraz jest teraz słuchaj teraz ta godzina
Teraz który umarłeś w imię Ojca Syna

Teraz słuchaj bo Anioł nad trumnami leci
Teraz i przez stulecia teraz od stuleci
[...]
Teraz i tylko teraz Teraz w każdej chwili
Słuchaj drze się ten całun w który mnie zaszyli

Słuchaj opada ze mnie skóra wór podarty
I każdy grób nie będzie ale jest otwarty

38 Por. A. Kaliszewski, „*Jakby życie było łzą*”, „*Życie Literackie*” 1978, nr 47, s. 10.

39 Por. H. Augustyniak, „*Ten kto umrze rodzi się czy kona*”, s. 150–151.

Teraz me ślepe oczy ręce me rozwiane
Ja albo nigdy albo teraz zmartwychwstanę

*(Wiersz na te słowa Ewangelii św. Jana:
żeć idzie godzina i teraz jest,
gdy umarli usłyszają głos Syna Bożego
a którzy usłyszają, ożyją [5,25], MDP, s. 6)*

Wiersz ten jest próbą komentarza do fragmentu Ewangelii przywołanego w tytule. A choć niektóre sformułowania przypominają jeszcze leksykę Baki („skóra wór podarty”), nie można nie zauważyć powagi, jaka się tu pojawia. O śmierci i zmartwychwstaniu nie sposób mówić jedynie językiem czarnego humoru. W ostatnim tomie poetyckim Rymkiewicza tematy te są traktowane serio. Słowa Ewangelii Janowej dają nadzieję na zmartwychwstanie, które miałyby dokonać się jeszcze tu, na ziemi. Co więcej ważny jest jego wymiar i n d y w i d u a l n y, dlatego mogło mieć ono miejsce w te-
raźniejszości tych, którzy żyli przed stuleciami. Zapowiedź takiego zmartwychwstania jest dla człowieka niezmiernie ważna, gdyż zapewniałaby go o zbawieniu i wyzwoleniu od cierpienia, bez oczekiwania na koniec świata. Jednak zapowiedziom ewangelisty, jeśli potraktować je dosłownie (jeśli zapomnieć, że Bóg jest poza czasem, w swoim Wiecznym Teraz), przeczy nasze codzienne doświadczenie. Czas ziemskiego bytowania to „godzina ciemności”, w której jesteśmy „przez śmierć Chrystusa w śmierci pogrzebani”:

Teraz pęknięte piersi łokcie pokruszone
Czaszko moja ty która z cierni masz koronę
Teraz spleśniałe usta z których krew się sączy
Teraz jest ta godzina teraz nas połączy

*(Wiersz na te słowa Ewangelii św. Jana:
żeć idzie godzina i teraz jest,
gdy umarli usłyszają głos Syna Bożego
a którzy usłyszają, ożyją [5,25], MDP, s. 6)*

Jednoczy nas więc wspólny los – cierpienie, śmierć, rozkład ciała, a nie nowe życie. Jeżeli zatem to, co ma miejsce teraz, możemy nazwać zmartwychwstaniem, nie zmartwychwstaniem już nigdy. Inaczej twierdzili gnostycy z wiersza *Hymenajos i Filetos* (inspirowanego lekturą Pawłowego *Listu do Tymoteusza*). Według nich „zmartwychwstanie już się dokonało” dzięki wyzwoleniu z grzesznej materii. Jest to jednak wyzwolenie pozorne, bowiem:

[...] po latach wrócą
Do ciał w innym eonie zostawionych w piasku,
A jeśli współumarli, to wespół żyć będą,
I jeśli współcierpieli, wespół będą rządzić.
Teraz czekają nadzy, na pustyni,
Jak i my [...]
Aż się ten skończy, zacznie inny eon,
I zapanuje nad domem Jakuba
A lata jego będą trwały wiecznie
W królestwie nie mającym początku ni końca.

(*Hymenajos i Filetos*, MDP, s. 29)

Błąd gnostyków polegał na tym, iż sądzili, że można wyzwolić świat z materii. Przeczy temu jednak kołowy porządek narodzin i śmierci – nasi zmarli odradzają się w nas, a my odrodzimy się w naszych potomnych. Ten ludzki ład jest umocniony, gdy włączony w niego zostaje Chrystus (panujący „nad domem Jakuba”). Ponieważ uwolnienie od materii i cielesności nie jest możliwe, nie ma również wyzwolenia z porządku narodzin i śmierci. W wierszu tym Bóg jest bliski wyobrażeniom gnostyków⁴⁰, gdyż nie panuje nad grzeszną materią, która stanowi siłę

40 Podobieństwo to dotyczy jednak jedynie niepoznawalnego Boga Ojca, nie odnosi się do Jezusa, który dla gnostyków był bezcielesny.

podtrzymującą świat w istnieniu. Uzupełnieniem rozważań nad relacją między materią a boskim duchem jest wiersz *Gnostycy*, będący zadumą nad losem Szymona Maga (zadumą wywołaną nie tyle lekturą pism gnostyckich, ile *Dziejów Apostolskich*). Podmiot liryczny zdaje się rozumieć heretyka, dostrzegającego w sobie pierwiastki boskie:

Ja jednak myślę że Szymon miał rację
Bo każdy z nas jest początkiem i końcem
W rudych włosach Heleny w sekretnej sentencji
W spoconych ciałach które się kochają
Na ciepłych trawach czerwca kiedy krzyczy noc
W krwi spływającej po biodrach i udach
Zakorzenione jest drzewo wszechrzeczy
Jesteśmy miastem Boga mówią papirusy
I trzeba temu wierzyć bo innego nie ma
Więc i w Szymonie Magu gdziekolwiek by był
Tylko w nim albo nigdzie jest Królestwo Boże

(*Gnostycy*, MDP, s. 28)

Jeżeli Królestwo Boże jest w nas, jesteśmy mieszkaniem Boga. Wtedy poprzez ludzką miłość (także miłość do świata) następuje wtajemniczenie w byt. Nosimy w sobie potrzebę wielkości, a choć nasze materialne ciało jest popiołem – jak pisze poeta w innym wierszu – jest to „popiół Chrystusowy”, boski (*Popiół są nasze słowa*). Dlatego w nas „będzie konał Chrystus do skończenia świata”, a Pascal (w przywołanym tu wierszu) będzie mógł powtórzyć za Szymonem Magiem, że „albo nigdzie albo w nas Królestwo Boże”. Czy zatem zmartwychwstanie nie dokonuje się poprzez kolejne ludzkie (ale przecież i boskie, bo wieczne w swej powtarzalności) wcielenia?

Widziałem nową ziemię jako kościół nowy
Jako wstaną z popiołu w ten dzień Chrystusowy

Jako ciało Chrystusa i przez wieki leci
Ten popiół i jak gwiazda o poranku świeci

I jak gwiazda z popiołu co się wciąż spopiela
Słowo wciela się w ciało Ciało w słowo wciela

(*Popiół są nasze słowa*, MDP, s. 9)

Chrystus – „Słowo, które stało się ciałem” (J 1, 1 i n.) – przebóstwia, dzięki unii hipostatycznej, ludzkie ciało, które podobnie jak on może być nieśmiertelne, jeśli zostanie utrwalone w słowie. Bóg, włączając się w czas historyczny ludzkości, przestaje być Logosem, by stać się ciałem. Człowiek – odwrotnie – by zyskać boską wieczność, musi porzucić ciało i zamieszkać w słowie. Powyższa interpretacja może wskazywać na dwojaki sposób rozumienia „zamieszkania w słowie”. Po pierwsze, jak zostało przedstawione wcześniej, może ono oznaczać utrwalenie istnienia dzięki językowi. Po drugie, może być rozumiane jako uwierzenie, zaufanie słowu Ewangelii. Dosłowne rozumienie niektórych jej wersów może prowadzić do wiary w *a p o k a t a s t a s i s*. Maria Janion sugeruje, że oznaki tej wiary dostrzegalne są w ostatnim tomie Rymkiewicza, zwłaszcza w wierszach, które są protestem przeciw nicości⁴¹.

Jednak ostatecznego argumentu, podtrzymującego wiarę w zmartwychwstanie ciał, nie dostarczają pisma filozofów czy apologetów. Nie pochodzi on także z Biblii. Pozwala w nie wierzyć, paradoksalnie, istnienie... *p o w i a t u*. Człowiek jest jak drzewo, osadzony w konkretnym miejscu i czasie historycznym, one go określają i stanowią o jego tożsamości. Dla kształ-

41 Por. M. Janion, *Pleśń i pieśń*, „Życie Warszawy” 1995, nr 188, s. 7.

towania własnego obrazu Boga i świata wystarcza przemyslenie oraz zrozumienie własnego mikroświata. Parafrazując zdanie Wittgensteina, Rymkiewicz pisze:

[...] granice twojego powiatu niech będą granicami twojego języka i uznaj, że czego nie możesz powiedzieć w języku twojego powiatu, tego w ogóle nie możesz powiedzieć [...], tylko twoja powiatowość pozwoli ci pojąć, kim jesteś w tym powiecie [...], po co się w tym powiecie urodziłeś i co masz zrobić ze swoim powiatowym życiem⁴².

Nie bez znaczenia jest fakt, że w książce, z której pochodzi powyższa wypowiedź, zamieszcza poeta omawiany tu wiersz⁴³. Najkrótszą drogą poznania siebie i drogą „do nieba” jest więc

42 J. M. Rymkiewicz, *Kilka szczegółów*, Kraków 1994, s. 59.

43 Tamże, s. 189–190. Stosunek Rymkiewicza do powiatu jest bardziej złożony niż mogłoby wynikać z powyższych rozważań. Pochwała powiatowości łączy się w jego utworach z przekonaniem, iż nie jest możliwe odrzucenie myślowego dorobku kultury Europy, dlatego nasz umysł pozostanie na zawsze europejski (por. m.in. tamże, s. 59–62, 134–135, 365–369). Także Mickiewicza postrzega Rymkiewicz jako tego, który daremnie przeciwstawia powiatowość rozumowi, dla którego „krzesiwo” lepsze jest od „zapalek”, a „litewska kałamaszka” od „kolei żelaznej”. Jakkolwiek sposób interpretacji źródeł, z których czerpie biografista informacje o wieszczu może budzić zastrzeżenia (problem ten wymaga osobnego potraktowania), staje się on dla nas źródłem wiedzy o poglądach samego Rymkiewicza, szczególnie w interesującej nas tu kwestii widzenia Boga. Do Boga nie zbliży człowieka europejski rozum, ale nie zbliży go również zastępowanie zapalek krzesiwem, powrót do prymitywnych form życia (tamże, s. 369). Jak zatem należałoby rozumieć powiat, który chwali Rymkiewicz? Wydaje się, iż chodzi tu nie tyle o określone miejsce geograficzne, ile o „terytorium duchowe”, p r z e s t r z e ń d u c h o w ą, którą ukształtował dla Polaków Mickiewicz-Litwin, Mickiewicz powiatowy. To on zdecydował o tym, gdzie będzie „centrum polszczyzny”. Bez niego nasze życie i nasze widzenie świata byłyby inne. Dlatego podróżujemy do owego Powiatu, „by dowiedzieć się, kim jesteśmy” (por. *Krajobraz mitu* (Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Jarosław Kamiński), „Lithuania” 1993, nr 8, s. 100–101).

droga „za miedzą”. Bliskość i niepowtarzalność jedynego miejsca na ziemi, które jest naprawdę nasze, pozwala mieć nadzieję, że po zmartwychwstaniu ciał właśnie tu umieści Bóg swoje Królestwo:

Moja jabłoń jest inna niż inne jabłonie.
Jej krzywa gałąź jedyna wśród gałęzi świata.

I tylko przez nią ja wierzę w zmartwychwstanie ciał
I że królestwu Jego nie będzie tu końca.

(*Powiat*, MDP, s. 51)

Pytanie o pośmiertne życie nie jest jedynym, jakie stawia człowiek Bogu. Najistotniejszym problemem nurtującym go od wieków jest bowiem pochodzenie i sens istnienia zła, wyrażone pytaniem *Unde malum?*:

Mój Boże tyle kolan tyle zębów w dymie
Tyle krtani gipsowych W każdej Twoje imię
Tyle kurzu z łachmanów które wiatr unosi
Tyle kości w tym dole każda kość cię prosi
[...]
Tyle krwi w naszych płucach Wiatru z krwią Mój Boże
Po co to Czy inaczej to już być nie może

(*Mój Boże*, MDP, s. 8)

Pojawiający się w ostatnim dystychu wiatr to, być może, „wiatr historii”, bowiem mowa tu przede wszystkim o śmierci zbiorowej, o nieszczęściach wynikających z faktu znalezienia się człowieka w trybach totalitaryzmów. Świadczą o tym takie określenia, jak „zęby w dymie”, „krtień gipsowa”, „kurz z łachmanów”, „kości [...] w dole”. Te cząstkowe obrazy zmierzają do uogólnienia prawdy o ludzkim bytowaniu ku śmierci. Co war-

te podkreślenia, zbiorowość śmierci nie usuwa w cień śmierci jako doświadczenia indywidualnego, na co wskazuje zaimek „każdy”. Poszczególne elementy ludzkiego ciała są synekdochą odsyłającą do indywidualnego człowieka. „Krtąń”, „kość”, „czaszka”, „piszczel”, „tchawica” zwracają się do Boga w daremnej błagalnej modlitwie. Inaczej problematyka ta ujawnia się w powieści *Rozmowy polskie...* Pytanie *unde malum*? rodzi się tu z refleksji nad losem ofiar systemów totalitarnych i zmierza do zwątpienia nie tyle w dobroć Boga, ile w jego istnienie:

Boże ty mój, jeśli w ogóle istniejesz lub jeśli jeszcze istniejesz, co – zważywszy na te wszystkie okropności i okrucieństwa, które nas otaczają [...] – wcale nie jest takie pewne, [...] to powiedz mi, jak pisać? [...] Pomóż mi wypowiedzieć bezruch i ruch, trwanie i przemijanie, chaos i porządek. Chciałbym opisać całe moje tu życie, nasze tu życie⁴⁴.

Na pytanie o pochodzenie zła nie pada ostateczna odpowiedź, choć – co warto podkreślić – zostaje ono postawione nie po raz pierwszy. Problematyka ta była bowiem obecna już w twórczości Rymkiewicza-dramaturga. Odnaleźć ją można w *Kochankach piekła*, przy czym nie bez znaczenia jest fakt, że podstawowe pytanie teodycei zostało tu postawione nie Bogu, lecz diabłu.

KSIĄŻĘ PSUJ I DUCH NICOŚCI

Ta „diabelska tragifarsa” – jak nazywa swój dramat Rymkiewicz – zrodziła się z augustiańsko-tomistycznych lektur autora. Choć jej „model fabularny” zaczerpnięty został z dramatu Calderona *El magico prodigioso*, nie jest ona ani przekładem, ani imitacją

44 J. M. Rymkiewicz, *Rozmowy polskie latem 1983 roku*, Warszawa 1996, s. 50, 52.

utworu wielkiego hiszpańskiego dramaturga. Calderonowski pierwowzór nie może być imitowany, gdyż w ciągu trzystu lat, jakie minęły od jego powstania, stracił na aktualności. Dotyczy to przede wszystkim barokowego wizerunku diabła. Rymkiewicz we wstępie do książkowego wydania dramatu pisze:

Diabeł Calderona prowadzi [...] – chcąc nie chcąc – do Boga, bo jest sługą Bożym. I choć niby nad tym ograniczeniem swej diabelskiej suwerenności ubolewa, to przecież jest mu z tym dobrze, bo wie, kim jest i po co istnieje. Diabeł naszego wieku nie jest [...] zbyt pewny swego statusu. A nie wiedząc, kim jest, nie ma zbyt jasnego pojęcia o tym, co jest cnotą, a co grzechem, i zachowuje się tak, jakby sam pragnął odnaleźć Boga, co do którego istnienia ma pewne wątpliwości. Inne więc nieco, [...] niżli diabeł wieku siedemnastego, ma cele i innymi metodami musi się posługiwać, pragnąc usidlić ciało i duszę człowieka⁴⁵.

Rymkiewiczowski diabeł pragnie, co zaskakujące, aby w niego wierzono, co więcej, potwierdza również istnienie Boga (KP, s. 69, 121). Wydaje się zdziwiony swoim powodzeniem i popularnością w naszym stuleciu. Ryszard Przybylski pisze, iż dramat ten jest wyrazem „ideowego pojedynku między wiekiem XVII, ostatnim stuleciem prawdziwie i niekłamane chrześcijańskim, a wiekiem XX, którego charakter jest w dużej mierze manichejski”⁴⁶. Nie do końca możemy się jednak zgodzić z tezą badacza, że w pojedynku tym barok ponosi klęskę⁴⁷. Wprawdzie sam wysłannik piekła stwierdza w dramacie, iż „świat się zmienia / dzisiaj diabeł rogów nie ma” (KP, s. 25), jednak metody,

45 J. M. Rymkiewicz, *Kochankowie piekła*, Warszawa 1975, s. 6.

46 R. Przybylski, *Stulecie szatana („Kochankowie piekła” Jarosława Marka Rymkiewicza)*, [w:] *tenże, Wtajemniczenie w los*, Warszawa 1985, s. 219.

47 *Tamże*, s. 228.

jakimi posługiwał się, kusząc przed trzystu laty, często okazują się skuteczne i dziś⁴⁸. W dysputie teologicznej diabeł przekonuje Cypriana o swym realnym istnieniu. Podkreślając, że nie jest (jak chciał św. Augustyn) wyłącznie „stanem wyobraźni”, broni swego barokowego wizerunku⁴⁹:

diabeł istnieje obiektywnie
a piekło
nie jest stanem umysłu
lecz przepaścią
gdzie w substancjalnej siarce
smażą się
substancjalni grzesznicy

(KP, s. 19)

Dopiero kiedy dysputa teologiczna zmienia się w kuszenie, diabeł proponuje Cyprianowi inną definicję piekła, różniącą się znacznie od poprzedniej:

piekło
[...] jest to słowo
które nie może być zdefiniowane

48 „Nie sądzę – pisze Rymkiewicz – [...] aby był to inny diabeł. On się tylko uczłowieczył na tyle, na ile było to konieczne, aby ludzie nadal chcieli w niego wierzyć i chcieli mu służyć” (por. tenże, *Kochankowie piekła*, s. 6).

49 Barokowe wyobrażenie piekła sugestywnie oddaje hiszpański mistyk XVI wieku, św. Ignacy Loyola. Proponując rekolektantom medytację o piekle, nadaje mu charakter przestrzenny: „Tu widzieć oczami wyobraźni długość, szerokość i głębokość piekła. [...] Węchem wyobraźni wąchać dym, siarkę, kał i zgniliznę. [...] Smakiem wyobraźni smakować rzeczy gorzkich, jak łzy, smutek i robak sumienia. [...] Dotykiem w wyobraźni [...] doświadczać, jak ognie owe dotykają i palą duszę” (św. I. Loyola, *Ćwiczenia duchowne*, tłum. M. Bednarz SJ, Kraków 1991, s. 41).

bo znaczy ono tyle
ile chce
ten który je wypowiada

(KP, s. 78)

Zły duch, jak przed wiekami, gdy kusi, posługuje się kłamstwem i podstępem. Pierwszym etapem kuszenia jest przekonanie „ofiary”, iż to ona określa status bytowy piekła, a jej władza po grzechu będzie nie mniejsza od władzy Boga (takie metody kuszenia odnotowuje już *Księga Genesis*). Krokiem drugim jest obietnica spełnienia życzenia, którego diabeł spełnić nie jest w stanie, nie panuje bowiem nad wolną wolą człowieka. Skłania zakochanego Cypriana, by zaprzedał mu swą duszę w zamian za ciało Justyny, choć wie, że nie może zmusić dziewczyny, by uległa młodzieńcowi:

[...] piekło się zgadza
będziesz miał tę dziewczynę
damy ci ją całą
nie mogę
przyprowadzić jej tutaj
i nie mogę
zmusić jej żeby położyła się przy tobie
ale ty sam
możesz ją zmusić do wszystkiego

(KP, s. 78)

O bezsilności diabła świadczą również perypetie miłosnego trójkąta służących. Jeden z nich zaprzeda je duszę, w zamian za skłonienie ku sobie serca wybranki. Sztuka nabiera farsowego charakteru, gdy diabeł, nie mogąc nakłonić Inez do pokochania Clarina, przebiera się za oporną kochankę, by – udając jej miłość i oddanie – uniknąć zemsty krewkiego młodzieńca.

Tym razem jednak podstęp się nie udaje. Clarin, dostrzegając diabelski ogon pod sukniami „Inez”, pokonuje szatana, podejmując zaproponowaną przez niego grę – próbuje go osiąść. Zaskoczony i przerażony diabeł ucieczką ratuje się przed gwałtem (KP, s. 133–137). „Zło, które reprezentuje ten diabeł – pisze Niziołek – chwilami jest migotliwe, opalizujące, wciągające w swoje miękkie zasadzki, chwilami zaś prostackie i brutalne”⁵⁰.

Współczesny diabeł wie, iż łatwiej jest zwieść umysły wytrawne i wysublimowane niż ludzi prostych. Wybierając na swą ofiarę studenta teologii, musi zmienić metody działania. Odwołując się do jego przemyśleń, rozbudza wątpliwości. Odnosi sukces, gdy udaje mu się przekonać Cypriana, że wolna wola nie istnieje, iż jest ona tylko „konceptem filozofów / naiwnie wierzących / że nasze ja / zwane także duszą / jest suwerennym władcą / w królestwie skóry nerwów kości i gruczołów” (KP, s. 79). Istnieje natomiast, władająca człowiekiem, (niemal schopenhauerowska) wola panowania nad światem. W diabelskim rozumowaniu ukrywa się paradoks – człowiek ma możliwość wyboru, ale jest niejako „z góry” skazany na wybór drogi, na którą kieruje go pożądanie.

Po zaprzędaniu duszy szatanowi bohater żyje złudzeniem, iż jest wolny (por. KP, monolog, akt II, s. 99–101). Według diabła Cyprian stał się jednak niewolnikiem piekła, narzędziem, które pomoże zniszczyć Justynę („damy ci tę dziewczynę / bo należąc do ciebie będzie / należeć do nas / a należąc do nas utraci / to co ty jak sądzisz zyskałeś / wolną wolę” [KP, s. 101–102]). O tym, że mocom piekielnym nie można ufać, przekonuje się młody *caballero* już wtedy, gdy próbuje wyegzekwować podyktowane przez siebie warunki cyrografu. Justyna, którą chce osiąść, okazuje się marą – kościotrupem. Powołana do życia mocą woli

50 G. Niziołek, *Miniatura z diablem*, „Teatr” 1993, nr 3, s. 30.

młodzieńca jest jedynie w y o b r a ż e n i e m (a – jak pisze Przybylski – „wyobrażenie to królestwo szatana”⁵¹). Pozbawiona cielesności, może być kochanką tylko w snach (prawdziwa Justyna nie ulega bowiem pokusom). Jej wyobrażona „cielesność” trwa tylko przez krótką chwilę. Współcześnie diabeł jest równie przebiegły jak przed wiekami. Tekst cyrografu okazuje się niejasny („to jest umowa / [...] / że cokolwiek on ten Cyprian zechce mieć / stanie się w mgnieniu oka / lub może na mgnienie oka / tekst jest zamazany” [KP, s. 157]). Zaslepiiony pożądaniem Cyprian rezygnuje z przyjrzenia się zawilościom diabelskiego języka, choć – czytany w dziełach Ojców Kościoła – bezbłędnie rozpoznaje w rozmówcy Hieronimowy wizerunek złego ducha („jeśli wierzyć temu opisowi diabła / który pozostawił nam święty Hieronim był to / diabeł” [KP, s. 24] – wyznaje po rozstaniu z wcielonym szatanem). Diabeł, jak pisze Głowacki, staje się tu „graczem wysokiej próby, trzymającym w dłoniach wszystkie interesujące go nitki”, do których końców doczepione są „ludzkie namiętności”⁵². Człowiek współczesny zachowuje się tak, jakby – znając doskonale diabelskie metody działania – świadomie się im poddawał. Jego zachowanie jest paradoksalne, gdyż, odrzucając realne istnienie Księcia Ciemności, traktując go jako „stan wyobraźni”⁵³, jednocześnie chce użyć go do zaspokojenia własnych potrzeb. W tragifarsie Rymkiewicza

51 R. Przybylski, *Stulecie szatana („Kochankowie piekła” Jarosława Marka Rymkiewicza)*, s. 221.

52 P. Głowacki, *Pieskie życie Kusego*, „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 10, s. 10.

53 W cytowanym szkicu Przybylski podkreśla, iż ta, wywiedziona od Augustyna, definicja diabła mogłaby znaleźć swoje uzasadnienie także w poglądach neokantystów i materialistów. Bliska byłaby również Schopenhauerowi, utożsamiającemu świat z wyobrażeniem oraz Feuerbachowi, według którego „jedynym diabłem dla człowieka jest sam człowiek” (R. Przybylski, *Stulecie szatana („Kochankowie piekła” Jarosława Marka Rymkiewicza)*, s. 220–221).

poważne dysputy dotyczące natury zła przeplatają się ze scenami pełnymi humoru. Jak pisze jeden z krytyków, u autora dramatu jest „coś z niemal cyrkowej zręczności, coś z błyskotliwej doskonałości maga literackiego, który ze swobodą [...] bawi się rekwizytami wydobytymi z literackiej kuchni [...] odświeża stare bibeloty [...] w rupieciarni literatury zeszłych stuleci”⁵⁴.

Nazywając piekłem „drugą naturę” człowieka (tę skłonność do grzechu i zła). Diabeł jednocześnie przekonuje, iż uleganie jej nie wynika z wolnego wyboru, lecz jest koniecznością. To diabelskie kłamstwo jest brzemienne w skutki, gdyż zwałam człowieka o odpowiedzialności za czyny. Człowiek przestaje być dwoisty (jeśli dwoistością nazwiemy nie tylko rozdźwięk między pragnieniami ducha i ciała, lecz także umiejętność odróżniania dobra od zła). Tak rozumiana dwoistość chroni nas przed zatraceniem. Bowiem zlikwidowanie granicy między dobrem a złem, „podmiotem i przedmiotem / duszą i ciałem / niebem i piekłem” (jak zostało zapisane w diabelskim cyrografie w dramacie), między snem a jawą, prawdą a kłamstwem prowadzi do relatywizacji świata wartości, jest podstawą, na której zbudowane zostało dwudziestowieczne piekło. Czyż nie podobnie brzmią słowa Hannah Arendt, która w zbanalizowaniu zła widzi przyczynę rozwoju dwudziestowiecznych totalitaryzmów?⁵⁵ Bliski takiemu myśleniu jest autor dramatu, gdy w jednym z wywiadów stwierdza, że komunizm to „fenomen historyczny, którego istota była metafizyczna”⁵⁶. W sformułowaniu tym kryje się również sugestia, że przyczyn rozwoju zła nie można racjonalnie do końca

54 K. Pysiek, *Piekło „Kochanków piekła”*, „Nowe Książki” 1976, nr 1, s. 73–74.

55 Por. H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie (Rzecz o banalności zła)*, tłum. A. Szostkiewicz, Kraków 1987.

56 *Co dzieje się z naszą literaturą (wypowiedź)*, „Spotkania” 1992, nr 13, s. 39.

wyjaśnić, dlatego też nie możemy być pewni, czy raz pokonane już nie powróci. W ludzkim dążeniu do panowania nad światem jest coś diabelskiego. Powyższa diagnoza okazuje się aktualna po latach, gdy w powieści *Rozmowy polskie...* pan Mareczek dyskutuje z Księciem Psujem. Wielki Psuj kusi bohatera, podobnie jak kochanków w dramacie, dobrami tego świata. Obiecuje piękną kobietę, młodość, bogactwo, paszport, geniusz poetycki, ale w zamian wcale nie pragnie duszy – ta jest mu niepotrzebna. O wiele cenniejsze jest poczucie, że udało mu się dokonać dzieła zniszczenia. Ten zabawny, przypominający biblijną scenę kuszenia dialog prowadzi do konkluzji ogólniejszej natury. Ma rację Miłosz, gdy widzi w Rymkiewiczowskim Księciu Psuju „rosyjską nieczystą siłę” demonicznych sąsiadów. Siłę, w której możliwość pokonania pan Mareczek musi wierzyć, jeśli chce zachować wiarę w istnienie pierwotnego, gwarantowanego istnieniem Boga, ładu świata⁵⁷. Podobnie charakteryzuje Księcia Psuja Bolecki, gdy nazywa go reprezentantem cywilizacji „rosyjsko-sowieckiej”, dla której nie istnieją takie wartości, jak: wolność, niepodległość, Bóg czy prawda⁵⁸. Według pisarza, Rymkiewicz postrzega sens Historii w walce Dobra ze Złem, które to zło istnieje w sposób namacalny⁵⁹. Wierze w taki sposób istnienia zła sprzyjają okrutne doświadczenia współczesnej historii. Komentując ową scenę kuszenia w jednym z wywiadów, Rymkiewicz dodaje:

Wszyscy wierzą w diabła [...]. Nawet ci, którzy nie wierzą w Boga [...]. Na tym polega dwudziestowieczny tryumf diabła, tryumf prawdziwie diaboliczny: diabeł wyskoczył przed

57 Cz. Miłosz, *Nad Wigrami*, „Kultura” (Paryż) 1985, nr 10, s. 101 i 102.

58 W. Bolecki, *Wakacje pana Mareczka*, [w:] tenże, *Widziałem wolność w Warszawie. Szkice 1982–1987*, Londyn 1989, s. 133.

59 Tamże.

Tron Boży, zasłonił swoim ogonem Boga i krzyczy: Jego nie ma, a ja jestem. No i wierzymy mu, biedni mieszkańcy XX wieku⁶⁰.

Współczesny Diabeł, w przeciwieństwie do diabła kuszącego Fausta czy Konrada z III części *Dziadów*, nie potrafi, nie może ofiarować kuszonemu żadnych wartości. Nawet tak nietrwałych, jak młodość, bogactwo, sława. Jest bowiem wyłącznie diabłem-niszczycielem. Odnosi sukces, gdy udaje mu się przekonać, iż po śmierci czeka nas tylko nicość, „tylko gnój”. Rymkiewicz – charakteryzując czytelnikowi dzisiejszego Psuja – wskazuje nie tylko na jego miejsce w historii zbiorowości, naznaczonej krwią przelaną na skutek rozwoju totalitaryzmów, lecz także na obecność rozkładu i śmierci w indywidualnym ludzkim życiu:

Nasz diabeł, ten z drugiej połowy dwudziestego wieku – wyklada swą koncepcję pan Mareczek – ten diabeł dany nam, przysłany tutaj lub przez nas stworzony (bo jaki jest naprawdę status egzystencjalny diabła, kto to wie?), nie ma nam nic do zaofiarowania. Jest cały po stronie brudu, podłości, starości, bólu i kłamstwa. I nie czyniąc nam żadnych dwuznacznych propozycji, nie proponując nam obłudnie żadnej przyszłości, która mogłaby nas zafascynować [...], oświadcza nam wprost: będziecie bici, głodzeni, torturowani, niewoleni, a potem umrzecie. A potem jest nicość. A jeśli uda się wam uniknąć głodu i tortur, to będziecie się starzeć, będziecie chorować na raka, a potem umrzecie [...], tak czy tak [...] czeka was tylko nicość, zastanówcie się, czy nie warto, nim umrzecie, przejść na moją stronę⁶¹.

60 *Poetów nie traktuje się serio* (Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawiają T. Majeran i D. Suska), „Życie Warszawy” 1995, nr 188, s. 6.

61 J. M. Rymkiewicz, *Rozmowy polskie latem 1983 roku*, s. 68.

W *Wierszu na te słowa Ewangelii...* (MDP, s. 6) czas ziemskiego życia zostaje nazwany „godziną piekła” i „godziną ciemności”. Świadectwem istnienia diabła są zatem nie tylko ludzkie czyny. Jego moc ujawnia się już w samym sposobie urządzania świata. Jest coś diabelskiego w naturalnej konieczności, jaką jest przemijanie, w śmierci i rozpadzie ciała. Kiedy Cyprian obejmuje „ucieleśnione” wyobrażenie Justyny, które okazuje się kościotrupem, kieruje do szkieletu pytanie:

[...] kto przemienia
nasze źrenice w popiół
nasz język w ołów
nasze usta w próchno
kto
zdziera z nas skórę
i nasze nagie kości okrywa
pleśnią

(KP, s. 139)

Podobne pytanie zostaje postawione kilkanaście lat później, gdy Rymkiewicz rozważa biblijną scenę kuszenia Chrystusa na pustyni:

Czy na pustyni zostały ustalone jakieś warunki naszego tutaj bytowania: do kogo będziemy należeli, ile z tego, co jest nasze, należeć ma do Boga, a ile do diabła? Czy został tam zawarty układ, w którym Bóg-Człowiek zastrzegł sobie prawo do naszej przyszłości (do zbawienia nas), a diabeł zastrzegł sobie posiadanie wszystkich królestw świata? [...]. Chrystus, który milczy, nic od diabła nie bierze, ale i nie kwestionuje, że diabeł może wykorzystywać »potęgę i wspaniałość« jak mu się podoba: to się może powtarzać, może powtarzać, i może będzie się powtarzać aż do końca świata⁶².

62 J. M. Rymkiewicz, *Przez zwierciadło*, „Twórczość” 1993, nr 8, s. 68, 70.

Konstatacja, iż pelen śmierci i cierpienia świat jest domeną Złego, zbliża poezję Rymkiewicza do gnostyckiego manicheizmu⁶³. Jeśli byty stworzone nie są dziełem dobrego Boga, są tworem upadłego eona. To jemu zdaje się składać hołd podmiot liryczny jednego z wierszy:

Duchu nicości, nie opuszczaj mnie,
Bądź we mnie jak bywałeś, imię twoje mądrość,
Przechadzający się z pochodnią pośród moich kości,
Pośród mojego ciała, ducha planetarny.
Ty jesteś wielką mocą Bożą, nie ma innej
Żydowski czarnoksiężniku nazywany hestos
Twoja natura tożsama jest z moją naturą,
Twoja egzystencja tożsama z esencją
Mówiący do mojej czaszki: ty jesteś Logosem.
Kiedy wpatrują się w ciebie puste oczodoły.
Duchu nieczysty, do ciebie należą
Moja czaszka, mój śluz i moja śledziona.

(*Duchu nicości*, MDP, s. 33)

Duch nicości zamieszkuje wewnątrz człowieka, świadcząc zarówno o jego kruchości i przemijaniu, jak i o niemal boskiej wielkości. Wiersz ten, choć pobrzmiewają w nim echa Baudelaire'owskiej *Litanii do szatana*, jest nie tyle hołdem złożonym królowi zniszczenia, ile wyrazem przekonania, że patronuje on twórczej drodze poety. Jego mieszkaniem jest wszak

63 Manichejskie jest tu jednak jedynie przekonanie o wszechobecności i mocy zła, nie ma natomiast, tak charakterystycznej dla gnostyków, pogardy dla materii (jest raczej współodczuwanie i poczucie jedności z wszelkimi formami bytu).

w szczególności „krtań i tchawica” – narządy, gdzie rodzi się głos, jest on więc dawcą poetyckiego natchnienia, narzucającym przewodni temat wierszy – temat śmierci:

Archaiczny duchu pustki, węžu,
Chwałę cię w każdym moim wierszu, ile to już lat.
[...]
Duchu nieczysty, nie opuszczaj mnie.
Nieś mnie, trzymając za włosy, stopy nad otchłanią.

Bądź we mnie także gdy mnie pochowają,
Kilka przegniłych desek, daję ci tę pleśń.
[...]
Duchu nicości, mów moim językiem,
Jak ja twoim, teraz i na wieki wieków

(*Duchu nicości*, MDP, s. 33–34)

Ten, mający charakter modlitwy, wiersz możemy potraktować jako swoisty zapis poetyckiego programu, według którego zadaniem poety jest świadczenie o śmierci i rozpadzie świata. Prośba o natchnienie poetyckie kierowana jest nie do Boga (ten bowiem nie odpowiada na stawiane pytania), lecz do „ducha nieczystego”. Od ducha nicości niepodobna oczekiwać odpowiedzi, toteż odpowiedź nie pada, a wiersze stają się jedynie przejmującym świadectwem spełnionej i spełniającej się każdego dnia apokalipsy. Apokalipsa ta ma nie tylko wymiar historyczny (jak w wierszu *Czwarta pieczęć* z tomu *Ulica Mandelsztama* [s. 17], gdzie jeźdźcy posługują się lagrami, bydłocymi wagonami i psami milicyjnymi), lecz także indywidualny. Świadectwem tego jest wiersz rozpoczynający tom *Moje dzieło pośmiertne*. Utwór ten interpretuje na nowo Janową *Apokalipsę* Wujka, w szczególności zaś fragmenty zwiastujące ostateczną śmierć i zagładę oraz nadejście „antychrystowego królestwa

świata tego” (Ap 6, 7; 9, 11; 13, 1–10). W piekle naszego wieku symbolika użyta przez natchnionego apostoła nie przemawia do wyobraźni człowieka, nie przeraża, bowiem „symbolom / Odebrana jest moc nad czterema częściami ziemi”. Anioł przepaści Abaddon „w żelaznym pancerzu” jest witany nie jako ten, który przynosi śmierć, ale jak wyzwoliciel z udręk ziemskiego piekła, piekła stworzonego przez nasze indywidualne doświadczenie bólu i choroby:

Umiera się na zawał na gripę na raka
Mocznik w nerkach jest bestią wychodzącą z morza

Na rogach jej dziewięć koron i gęba jej lwowa
Aby bluźniła imię i przybytek jego

I kłaniali się smokowi białku we krwi
Biada mieszkającym na ziemi bo nie ma powodu

(*A imię jemu śmierć*, MDP, s. 5)

Antychrystem zapowiadany przez *Nowy Testament* okazuje się dziś nowotwór i zawał. Białaczka to diabeł nakłaniający do grzechu bluźnierstwa. Nie straszy ogniem piekielnym i siarką, nie wciela się w nasze drugie „ja”. Stara się opanować nie naszą duszę, lecz ciało. Trawi je od wewnątrz, pozwalając nam obserwować jego postępujące niszczenie. Pytanie o pochodzenie cierpienia i zła stawia Rymkiewicz często. Pojawia się ono nie tylko w wierszach inspirowanych lekturą *Nowego Testamentu*. W jednym z esejów pretekstem do jego ponownienia są rozważania o Mickiewiczowskich *Dziadach*. Nie zgadzając się z wypływającym z części III dramatu wizerunkiem Boga, poeta pisze:

[...] nie godzi się, żeby pisarz tak mądry i utalentowany [...] opowiadał, że cała historia znajduje się w rękach wszechmocnego i dobrego Boga. Wystarczy jedna modlitwa pokornego księdza Piotra i już nikczemnego Doktora trafia piorun. Wystarczy jeszcze jedna modlitwa i już piekielne psy rozszarpują na strzępy podłego Bajkowa. [...] Jeśli zło mogą pokonać modlitwy pokornych, to *unde malum*? Skąd zło? I dlaczego w ogóle jeszcze istnieje?⁶⁴

Jeżeli prawdą jest, że Bóg dzieli się z szatanem panowaniem nad światem, obecność cierpienia i śmierci przestaje dziwić, choć prowadzi do zakwestionowania bożej dobroci i sensu istnienia:

Po co ta trawa rośnie po co komar brzęczy
Zły jest ten Duch Wszechmocny który nas tak męczy
Zły jest ten Duch Wszechmocny, który żyć nas uczy
Po co włochate skrzydło wznosi się i huczy

(*Jeżeli to jest forma*, MDP, s. 23)

Refleksja ta rodzi się z obserwacji istnień prostych (ślimaka, robaków, owadów) i prowadzi do uogólnienia (obecnego już we wcześniejszych wierszach poety), że tym samym prawom podlega istnienie ludzkie. Uświadomienie sobie tej prawdy sprawia, że człowiek odczuwa jedność z naturą, choć nie może zapytać bezrozumnych stworzeń, jak odczuwają cierpienie („Co ja wiem o cierpieniu śmy schwytej w sidła / O agonii ślimaka pod zimnym księżycem”, *Bliżej much*, MDP, s. 22). Jednak tym, co różni umieranie fauny i flory od umierania człowieka jest *ś w i a d o m o ś ć* bytowania ku śmierci. Śmierć jest nieustannie obecna w naszym myśleniu, gdy jesteśmy świadkami stopniowego, ale nieuchronnego rozkładu materii. Pamięć o tym sprawia, że jeszcze *z a ż y c i a* czujemy się *u m a r ł y m i*:

64 J. M. Rymkiewicz, *Bakiet*, Londyn 1989, s. 207.

To jak jest Ledwie pisnę ledwie zaświergoczę
A już Lewiatan prycha i do drzwi łomocze

A ledwie co zakwilę ledwie co wykrztuszę
A już za włosy diabeł ciągnie ze mnie duszę

Ledwie w co się odzieję już na tyłku dziura
I w strzępach leci ze mnie zapleśniała skóra

(*Lament księdza Baki*, TR, s. 11–12)

Śmierć jest tu, podobnie jak w wierszu *Męczeństwo księdza Baki* (TR, s. 14), sojusznikiem diabła. To „diabelskie uzasadnienie śmierci”, jak sugeruje Nawarecki⁶⁵, prowadzi u Rymkiewicza do apologii szatana jako króla śmierci.

NA WPÓŁ UMARŁY ALE NA WPÓŁ ŻYWI. PROTEST PRZECIW ŚMIERCI

Wiele miejsca w swej twórczości poświęca Rymkiewicz ukazaniu współistnienia żywych i umarłych, podkreślając, iż ci ostatni żyją dzięki pamięci. Jednak bardzo często pojawia się tu perspektywa odwrotna – żywi naznaczeni są śmiercią, umierają jeszcze za życia. Śmierć jest nieustannym procesem rozkładu, który zaczyna się już w momencie narodzin:

Teraz umieram teraz w tej to chwili
Teraz się z wami żegnam moi mili

Teraz umieram co dzień co godzinę
Teraz minąłem teraz znowu minę

Teraz w tej chwili teraz i za chwilę
Życie ze śmiercią a dzień z nocą myślę
[...]

Jako ten Łazarz teraz gdy umieram
Teraz gdy w biały całun się ubieram

65 Por. A. Nawarecki, *Czarny karnawał...*, s. 346–347.

Teraz w tej chwili gdy do grobu schodzę
Gdy się w bandażach zakrwawionych rodzę

*(Wiersz na te słowa Ewangelii św. Jana:
Choroba ta nie jest na śmierć, TR, s. 40)*

Spójrzmy na użyte w przytoczonych wersach okoliczniki czasu. „Teraz” współlistnieje w jednym dystychu z „co dzień”, „co godzinę”, w innym z okolicznikami „w tej chwili”, „za chwilę”. Sposób zestawienia okoliczników sugeruje, że należałoby je traktować synonimicznie. Pozycja okolicznika „teraz” jest dominująca, gdyż staje się on tworzywem anafory. W warstwie semantycznej zabieg ten podkreśla momentalność ludzkiego istnienia oraz nieustanne dążenie ku śmierci. Ciągłość i powtarzalność tego procesu zostaje dodatkowo wzmocniona użyciem regularnej miary wierszowej. Potwierdzeniem chwilowości istnienia jest zaś umieszczenie w jednym dystychu, w bezpośrednim sąsiedztwie czasowników w czasie przeszłym i przyszłym („minąłem”, „minę”), a także użycie w czasie teraźniejszym czasowników o znaczeniach wykluczających się („umieram”, „do grobu schodzę” i „rodzę się”). Takie ujęcie problemu przemijania, znane nam choćby z wierszy Naborowskiego, charakterystyczne jest dla poetyki barokowej. Podobny zabieg został zastosowany w wierszu *Rozmowa z czaszką*. Przypomina on również paradoksalną sytuację charakterystyczną dla wielu utworów Leśmiana, w którym byty objawiają swą cielesność, jawią się jako żywe, mimo swego nieistnienia:

Jeszcze oddycha płuco choć już nie ma płuca
Usta są prochem ale z prochu krew się rzuca

Wyłupione jest oko ale jeszcze widzi
Smakuje język w gnoju wcale się nie brzydzi

Krwawymi łzami płaczą puste oczodoły
W otwartej trumnie stoi Łazarz nagi goły

(Rozmowa z czaszką, MDP, s. 20)

Przywołanie postaci Łazarza jest zrozumiałe. Fakt, iż zostaje on wskrzeszony przez Chrystusa czwartego dnia po złożeniu do grobu, czyni go człowiekiem z pogranicza życia i śmierci, symbolem przynależności do obu światów. Sytuacja, w jakiej postawiony został Łazarz, nie jest jednak godna pozazdroszczenia. Wskrzeszony znalazł się bowiem między śmiercią, której już raz doświadczył a ponowną śmiercią, którą znowu miał przed sobą. Chrystus, przywracając mu życie, przywraca jednocześnie cierpienie nieustannego przemijania i oczekiwania na powtórny śmierć. Paradoksalnie – śmierć okazuje się tu wybawieniem a wskrzeszenie „chorobą na zmarłychwstanie”. Dlatego w innym wierszu zbudzony Łazarz nie chce opuścić otwartego grobu:

Odjęli tedy kamień A tam Łazarz zgniły
A tam smród każdej kości gnój każdej mogiły
[...]
A jemu w każdej stopie jeszcze pleśń pleśniała
I żal jest gnijącemu gnijącego ciała
[...]
A jemu w każdej dłoni wszelkie gnicie gniło
Łazarzu wynidź z grobu a jemu tam miło

(Odjęli tedy kamień, MDP, s. 21)

Z sytuacji ewangelicznej, która została tu przekształcona, pozostaje jedynie zwrot tytułowy utworu („odjęli tedy kamień”). Wojciech Bonowicz pisze, że „Łazarz, który upodobał

sobie gnicie, staje się swoistym antytypem Chrystusa⁶⁶. Wydaje się jednak, iż umarły nie protestuje tu przeciw zmartwychwstaniu, jakie zapowiada na końcu czasów Jezus, lecz przeciwko wskrzeszaniu do... p o n o w n e j ś m i e r c i, jaką zwiastuje przywrócone ż y c i e. Nie jest to jedyny wiersz Rymkiewicza polemiczny wobec przekazu ewangelicznego. W utworze *Biedny Łazarzu* na pytanie: „I po coś w trumnie kręcił się i wiercił / Czy to ci nie dość jednej było śmierci?” bohater wyraża nadzieję, że w dniu zmartwychwstania otrzyma od Boga przemienione ciało: „W niebiańskim ciele przed mym Bogiem stanę / Jak ludy wszelkie w krew i sen odziane // Jak ludy wszelkie z krwi i snu się zbudzę / Po to w mej trumnie ja się co dzień trudzę” (MDP, s. 14). Przedstawiony tu dialog nawiązuje do zapisanej w *Ewangelii* św. Jana, a poprzedzającej wskrzeszenie Łazarza, rozmowy Chrystusa i Marty, w której na słowa obietnicy Zbawiciela, iż brat jej zmartwychwstanie, kobieta wyraża wiarę w zmartwychwstanie na końcu czasów. W wierszu tym podobną nadzieję żywi sam Łazarz, gdy został już wskrzeszony. Okazuje się więc, że przywrócenie śmiertelnego ciała nie jest rozwiązaniem. Cud Jezusa jawi się tu jako zbyteczny. Egzystowanie p o m i ę d z y życiem a śmiercią jest dla człowieka najboleśniejszym wariantem istnienia, choć zbliża go do świata natury:

Umieram śmiercią ale życiem żyję
 Oto jak robak gdy się w palcach wiję
 [...]
 Byłe pół tutaj pół tam nie zostało
 Byłe się w trumnie nie zbudziło ciało
 [...]
 Na wpół umarły ale na wpół żywy
 Tym życiem żyję co i te pokrzywy

66 W. Bonowicz, *Łazarz i jego powiat*, „NaGłos” 1994, nr 14, s. 176.

Co i te larwy albo te motyle
Tyle tu byłem i nie będę tyle

(*Oto jak robak*, MDP, s. 26)

W proteście przeciw zmartwychwstaniu Łazarz Rymkiewicza podobny jest do bohaterów Leśmiana (współczesny poeta nie kryje, iż Leśmian był dla niego niekiedy źródłem inspiracji⁶⁷). By się o tym przekonać, wystarczy przypomnieć pochodzący z tomu *Napój cienisty* wiersz *W czas zmartwychwstania*. Tu „dumna w ziemi kość, / Co się sprzeciwi – zmartwychwstaniu” uczyni to z obawy przed powtórzeniem „zgrozy konania”, przed powtórny „przelewem krwi”. Leśmianowscy umarli nie ufają Bogu, pragną jedynie wiecznego spokoju w mogile. Jednak Rymkiewiczowski Łazarz nie zadawała się spoczynkiem wiecznym, chce poprzez działanie utrwalić swe ziemskie istnienie, zagłuszyć nadchodzącą śmierć:

Choć ma grypę to pracuje wśród korzeni
Choć ma raka jeszcze nie chce się odmienić
[...]
Chociaż umarł bo miał w nocy drugi wylew
Spać nie może bo ma jeszcze pracy tyle
[...]
Bo to Łazarz co w otwartym grobie leży
W imię Ojca Syna Ducha w nic nie wierzy

Bo to zawał bo to grypa bo się boi
Bo to Łazarz co z łopatą w grobie stoi

(*Choć ma grypę*, TR, s. 21)

67 O zainteresowaniu tym poetą świadczy również książka Rymkiewicza *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001.

Postawa Łazarza jest protestem. W wierszach Rymkiewicza trup żyje często właśnie dlatego, że jest w stanie *z a p r o t e s t o w a ć* przeciw śmierci i przeciw Bogu godzącemu się na jej władanie:

Jeden piszczel leży
A ten drugi stoi
Ten kto tak umiera
Boga się nie boi
[...]
Chyba Bogu na złość
Boga się nie boi
Gdy ten Bóg nad nami
Jak nad grobem stoi

(*** *Włosy jeszcze żyją...*, TR, s. 42–43)

Protest ten – w wierszu *Do brzucha* – przyjmuje szczególną postać. Po serii porównań, mających na celu podkreślenie potęgi śmierci i słabości wobec niej człowieka („Śmierć jest morze spienione tyś jest okręt kruchy”; „Śmierć jest drzewo zielone tyś szpak wśród gałązek / No to śpiewaj mi wieczny śmierci z życiem związek”; „Śmierć jest kokosz na jajach tyś jajo gdaczące”), zaskakująco brzmi ostatnia zwrotka:

O brzuchu księdza Baki dziwię się ja waści
Tyś jest przepaść a śmierć jest piórko w tej przepaści

(*Do brzucha*, CD, s. 14)

Wszechobecna i wszechwładna śmierć nagle staje się tylko piórkiem w przepaści Bakowego brzucha. Ten ambiwalentny stosunek do śmierci jest zapowiedzią, iż poezja Rymkiewicza będzie nie tylko zapisem procesu umierania, lecz także świadectwem dążeń do jego oswojenia i duchowego przezwycię-

żenia. Jedną z form pokonania śmierci jest zmysłowa, cielesna miłość między istotą żywą a umarłą. Ta swoista nekrofilia ma podkreślić podobieństwo bytowego statusu żywych i umarłych. W wierszu *Na trupa (IV)* leżący nieboszczyk jest tym, „co się nie płodzi”. Okazuje się jednak, że gdy zaraża swym rozkładem żywych, połączenie śmierci z życiem może być płodne („Będziemy leżeć obok naszych żon / Stukać w pierszczele w pustą goleń dmuchać / Będziemy płodzić aż spłodzimy coś / Będziemy śmiać się od ucha do ucha”, At, s. 34). Co jest owym płodem? Co rodzi się z zetknięcia tych dwóch przeciwstawnych światów? Lektura licznych wierszy Rymkiewicza wskazuje na różnorodność relacji między miłością, życiem i śmiercią. Związek żywej z umarłym czy umarłego z żywą jest możliwy dzięki ich wspólnemu ostatecznemu przeznaczeniu, jakim jest śmierć i rozpad ciała. Jednak to niezwykle „współżycie” nie zawsze układa się harmonijnie. Między żywymi a umarłymi istnieje przepaść, zasypywana wspólnym dążeniem do wyzwolenia z więzów śmierci. Jest ono silne także w miłości między dwójgim zmarłych. W wierszu *Sentymentalny wierszyk października* (ZNBP, s. 6) życie, którego przejawem jest miłość, zaczyna się dopiero po pogrzebie (Będziemy leżeć obok siebie / Będziemy trzymać się za ręce / Miło jest zasnąć po pogrzebie / Szeleszczą szarfy, gniją wieńce [...] Miło jest kochać się w ciemności”). Wiersz ten, przypominający zagrobne schadzki Leśmianowskich bohaterów, świadczy o mocy miłości i potędze życia, które anektuje coraz to nowe, niedostępne mu dotychczas obszary. Sygnałem życia jest tu ciepłota zmarłego ciała, głośno bijące serce, a także łzy („Łzy to czy rosa? Łzy bo słońce / Teraz pójdziemy do kościoła”). Płacz odgrywa w tym wierszu rolę szczególną – umożliwia przejście z cmentarza do kościoła, zatem ze śmierci do życia (Chrystus, stanowiący centrum świątyni, nazywa bowiem siebie Życiem). Wejście do kościoła może także

oznaczać zbawienie, które w tym przypadku dokonuje się mocą ludzkiego uczucia miłości. Wiersz ten możemy również odczytać w kontekście powstałego kilkanaście lat wcześniej, a zamykającego tomik *Thema regium* utworu *Jakby życie było łzą* (s. 47). Łza jest tu, podobnie jak w poprzednim wierszu, znakiem życia i sprzeciwu wobec śmierci. Nierzadko widoczna tuż po śmierci na twarzy zmarłego, jest sygnałem wysłanym zza grobu („Jakby życie było łzą która spływa / Po tej twarzy co już nieżywa [...] Jakby było łzą co się jarzy / Co oświeśla miejsce po twarzy”). Porównanie życia do niemej łzy, która zdaje się walczyć z postępującym rozkładem, podkreśla zarówno jego potęgę (dar życia jest jak przeniesienie „z kostnicy w kościół”), jak i bezradność wobec śmierci (jest ono tylko „łzą którą płaczą mogiły”).

W PRZEŚWICIE ISTNIENIA

„Chciałbym dowiedzieć się, w jaki sposób istnieje się na tym świecie, a może też chciałbym dowiedzieć się, co to znaczy: czyli jakie sensory może mieć nasze tutaj istnienie” – pisze Rymkiewicz w jednym z wywiadów⁶⁸, po raz kolejny przypominając jeden z najważniejszych tematów swej twórczości. Poszukiwaniu sensu istnienia towarzyszy otwarcie na transcendencję, mimo iż poetyckie próby tych poszukiwań nie prowadzą do rozwikłania zagadki bytu. Rymkiewicz nie przestaje jednak pytać, prowadząc czytelnika w te rejony sztuki, w których najczęściej „objawia się Tajemnica”. Najważniejsze z nich to muzyka, malarstwo i literatura. W poezji i prozie Rymkiewicza dwie pierwsze spotykają się w trzeciej. Dotychczas przywoływanie w wierszach postaci wielkich muzyków miało na celu albo uwydatnienie kontrastu między wielkością ich dzieł a bezradnością wobec przemijania (*Mozart; Franz Schubert*), albo ukazanie muzyki

68 *Jak dobrze być poetą powiatowym*, s. 74.

jako metody osławiania śmierci (*Schumann*). Teraz *Der Tod und das Mädchen* Schuberta jest niezbędnym towarzyszem utrwalania istnienia w słowie⁶⁹, a kształt jego *Symfonii h-moll* i *Fantazji wędrowca* świadczy o doznanym „objawieniu wieczności”, którego zapisem jest *Mein Traum*⁷⁰. Literatura staje się dla dawnego klasyka miejscem osobistych wyznań, zapisem chwil, kiedy utwór Schuberta czy obraz Friedricha stały się „prześwitem” w ciemności „naszego tutejszego istnienia”. P r z e ś w i t, rozumiany na sposób heideggerowski, to słowo klucz otwierające liczne utwory autora *Mojego dzieła pośmiertnego*. W wierszach liryka bezpośrednia stopniowo eliminuje lirykę maski, a utwory historycznoliterackie stają się bliskie modernistycznej powieści autotematycznej. Poszukiwanie „prześwitu” determinuje kształt Rymkiewiczowskich książek, czego przykładem niech będzie powieść cyklu mickiewiczowskiego *Do Snowia i dalej*. Mickiewicz Rymkiewicza jest tu poszukiwaczem istnienia, pragnącym poprzez swoje teksty zaprzeczyć nicości. Młodego Rymkiewicza fascynował język wieszcz, umiejętność takiego składania słów, które nadawało im moc niemal magiczną. Po latach istotniejsze od pytania o źródła poetyckiego geniuszu staje się pytanie: czy Mickiewicz wierzył w duchy? Rymkiewicz szuka odpowiedzi w balladach, podkreślając, że dla poety pieśń gminna była nie tylko źródłem inspiracji, była także „prześwitem w ciemności istnienia; w prześwicie «tym» coś widać, światło ludowej mądrości coś tam oświeciło i trzeba tam wejść, gdyż wtedy może uda się zobaczyć coś więcej”⁷¹. Jeśli dla młodego romantyka pieśń gminna była „prześwitem”, dla nas „prześwitem” może stać się Mickiewiczowska ballada *Świtez*.

69 Por. J. M. Rymkiewicz, *Kilka szczegółów*, s. 212–214.

70 Por. J. M. Rymkiewicz, *Do Snowia i dalej*, Kraków 1996, s. 194–197.

71 Tamże, s. 101.

Teksty naszej kultury tworzą zarówno historię literatury, jak i przede wszystkim historię poszukiwań sensu „naszego tutaj istnienia”. Dla Rymkiewicza nie tylko literatura jest miejscem prześwitu, lecz także niektóre dzieła malarskie. Osoba patrząca na obraz Caspara Davida Friedricha *Samotne drzewo* odnajduje w nim wizerunek własnego życia i przyszłego losu. Nie chodzi tu jednak wyłącznie o symboliczną czy alegoryczną interpretację obrazu, ale o coś więcej. Nie tylko bowiem ją patrzę na obraz, lecz także obraz patrzy na mnie. „Samotne drzewo widzi mnie [...]”. Widzi mnie też światło tego obrazu: jestem w tym widzącym świetle i to widzące światło mnie oświeśla”⁷². Kończąc rozważania nad dziełem Friedricha, Rymkiewicz pisze:

Friedrich [...] otworzył przed tym, kto patrzy, jakieś miejsce, w które ten patrzący może wejść i w którym może się dowiedzieć (jednak niejasno, bo to jest w ukryciu, w sekrecie, to jest sekret tego widzącego miejsca), czym jest jego tutaj istnienie, może się spotkać ze swoim tutaj istnieniem. Może w nie wejść, bowiem ono [...] otwiera się przed nim i oświeśla go swoim światłem. Wszelka tutejsza pisanina, jeśli jest po coś potrzebna, to tylko po to: powinna otwierać takie miejsca⁷³.

Podobne refleksje nasuwa autorowi obserwacja miedziorytu, na którym Chodowiecki przedstawia umierającego Wertera. Nie-naturalnej wielkości blask świecy oświetlającej trupa, pozornie bez znaczenia, zaczyna znaczyć. „Ale znaczy niejasno i nie da się jasno nazwać niejasnego znaczenia tej jasności”⁷⁴. Ostatnie przy-

72 Tamże, s. 131–132.

73 Tamże, s. 132.

74 Tamże, s. 166.

toczone tu zdanie Rymkiewicza (takich zdań jest zresztą w jego esejach więcej) świadczy o tym, iż nie tylko diagnoza egzystencji czy pojęcie prześwitu łączy go z Heideggerem, ale że zaczyna go fascynować także mroczny, oparty na tautologii język niemieckiego filozofa – język, który wcześniej był przecież przedmiotem poetyckiego żartu właśnie dlatego, że według autora *Thema regium* gubił się w sprzecznościach. Rymkiewicz stwierdza, że w języku Heideggera „jest coś z poetyckiego belkotu”, a słowa te są pochwałą ciemnej mowy poety⁷⁵. Takim poetą był dla Rymkiewicza Rilke. Choć jednak nasz klasyk podziwiał jego hermetyczne wiersze, nie weźmie przykładu z autora *Elegii duinejskich*. Zbyt ważny jest dla niego bowiem k o n t a k t z c z y t e l n i k i e m, możliwość porozumiewania się z nim. W jednym z wywiadów mówi, że podjęta przez niego próba „zlikwidowania granicy między historią literatury a beletrystyką”, której efektem są biograficzne eseje, miała na celu zbliżenie do szerszego grona odbiorców⁷⁶. Pisarz istnieje bowiem o tyle, o ile może zaszcześcić w czytelniku pragnienie poszukiwania sensu własnego istnienia. Filologowi kierunek tych poszukiwań wyznacza nierzadko i n t u i c j a (taką intuicją obdarzony był – według Rymkiewicza – Pigoń). Jest ona czymś w rodzaju „głosu wewnętrznego” lub raczej „wzroku” (łac. *intuitus*), „zdolności widzenia”. Intuicja pozwala dotrzeć do nieopisanych i zatartych w pamięci wydarzeń z przeszłości, by je rozświetlić, wyjaśnić, zrozumieć. Te wydarzenia to „patrzące miejsca”, tak jak „patrzącym” było przywołane wyżej *Samotne drzewo* Friedricha. „Intuicja, cokolwiek jest, może [...] pokazać ten prześwit i wtedy, patrząc

75 Rozmowa autorki z J. M. Rymkiewiczem (dnia 27.06.1997 roku).

76 *Świadectwa istnienia* (Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia G. Kozyra), „ITD” 1989, nr 36, s. 14–15.

tam «możemy znaleźć się» w tym patrzącym [...] miejscu⁷⁷. Jak zatem wynika z powyższych rozważań, „prześwit” dla Rymkiewicza nie jest wyłącznie kluczem do transcendencji, ale również kluczem do historii literatury. Miałby on bowiem ujawnić nie tylko tajemnicę „naszego tutaj istnienia”, lecz także konkretne fakty z przeszłości. Miałby, ale nie ujawnia. Dlatego historyk literatury, taki, jakim chciałby go widzieć Rymkiewicz, skazany jest na z a p e ł n i a n i e m i e j s c h i s t o r y c z n i e n i e d o o k r e ś l o n y c h, stawianie hipotez, mimo pewności ich niesprawdzalności, wypełnianie „czarnych dziur” istnienia, podjęcie walki z niebytem. „Dowolność, na jaką decyduje się Rymkiewicz – przekonuje Gondowicz – stanowi konsekwencję szalonej ambicji: przewyciężenia nicości”⁷⁸. O fikcji, jaką autor *Żmutu* wplata w swe mickiewiczowskie eseje, ciekawie pisze Krzysztof Rutkowski. Powołując się na koncepcję uprawiania historii sformułowaną przez Recoura i Collingwooda, podkreśla szczególną rolę w y o b r a ż n i w badaniach historycznych. Historyk (także historyk literatury) winien być w pewnej mierze a r t y s t ą. Nie wystarczy bowiem zebrać informacji o faktach. Konieczna jest również ich interpretacja, powiązanie ich w sensowną, logiczną całość, do czego niezbędna jest „wyobrażnia aprioryczna”. Historyk sam jest „sędzią swoich źródeł”, a kryterium wartości jego sądów staje się „udałość historycznej rekonstrukcji”. Zatem „droga do prawdy prowadzi przez fikcję”⁷⁹. Rymkiewicz nie broni przekonania, iż jego utwory są zapisem autentycznej historii Mickiewicza. Pytany o to wielokrotnie w wywiadach, podkreśla:

77 J. M. Rymkiewicz, *Do Snowia i dalej*, s. 145.

78 J. Gondowicz, *Proust nowogrodzkiego powiatu*, „Nowe Książki” 1994, nr 11, s. 39.

79 Por. K. Rutkowski, *Pisanie Mickiewicza*, „Arcana” 1995, nr 6, s. 70–84.

[...] nie trudnię się dochodzeniem do prawdy obiektywnej w historii, ponieważ uważam, że ta prawda jest w nas i tylko w nas, i że ona nie może być obiektywna. Jednym słowem, że nauki humanistyczne nie zmierzają do prawdy empirycznej, zmierzają natomiast do czegoś, co można by nazwać prawdą istnienia tych, którzy je uprawiają⁸⁰.

Dla Rymkiewicza drogą do poszukiwania sensu istnienia jest k u l t s z c z e g ó ł u. Autor esejów stawia pytania o konkretne przedmioty związane z życiem Wielkich Duchów przeszłości, o ich wygląd i przeznaczenie. To jego sposób na

[...] dotarcie do sensu naszego ziemskiego istnienia, a przynajmniej – jeśli nie na dotarcie do sensu, bo może tego sensu nie ma, albo może do tego sensu nie da się nigdy dotrzeć, nawet jeśli on jest – to jest mój sposób na zatrzymanie istnienia po to, żeby ono na chwilę z nami zostało, żebyśmy zdążyli zapytać o jego sens⁸¹.

Stąd obecność w *Żmucie* pytań o liczbę tuhanowickich lip, o kolor sukien młodej Wereszczakówny czy o umiejscowienie okien w domu państwa Kowalskich w Kownie. Kult szczegółu prowadzi do nobilitacji przypisów. Przestają one być tekstem pomocniczym, a stają się niemal głównym źródłem wiedzy o epoce i życiu Rymkiewiczowskich bohaterów⁸². Ta, jak pisze Alina Witkowska, „adoracja szczegółu” jest zrozumiała tylko poprzez odwołanie się do metafizyki. „W sposobie myślenia o przeszłości, jakie występuje u Rymkiewicza, szczegóły zdają się mieć moc ocalającą, przez nie świeci blask noumeniczny

80 *Żółte spodnie, strzecha i kod genetyczny...*, s. 6.

81 Tamże.

82 Już dla młodego klasyka przypisy – niezbędne, niczym „korzenie dodane do potrawy” – były miejscem ocalania konkretnych postaci z przeszłości (por. J. M. Rymkiewicz, *Przypisy*, „Odgłosy” 1964, nr 20, s. 9).

niezniszczalnej zasady istnienia”⁸³. Niewątpliwie najważniejszym utworem Mickiewicza, w którym przejawia się owa „zasada istnienia”, jest *Pan Tadeusz*. Poprzez to dzieło Mickiewicz stwarza zarówno sobie, jak i czytelnikowi „możliwość innego życia”, czyli „poszerza istnienie”, „podwaja istnienie”. Rymkiewicz podkreśla, że utwór ten odpowiada na jego osobiste potrzeby:

wybierając lektury, szukamy czegoś [...], co by nam pomogło żyć, co by pomogło nam usytuować nas samych – siebie samych – w istnieniu [...], szukamy wsparcia. Ja to wsparcie odnajduję przede wszystkim w *Panu Tadeuszu*. [...] Mickiewicz – gdzieś od czasów *Pana Tadeusza* [...] traktuje to, co pisze, jako świadectwo istnienia [...], jakby mówił: jestem świadkiem istnienia i za tych, którzy nie mają środków, żeby tego dokonać, ja poświadczam ich i swoje istnienie⁸⁴.

Podobną funkcję pełnią dla współczesnego klasyka liryki lozańskie. To poprzez nie Mickiewicz umieszcza siebie i nas w „Wiecznym Teraz”, czas przeszły ulega w ten sposób likwidacji, dlatego „całe nasze życie jest nam «wtedy» dane w jednej chwili”⁸⁵. Sposób podejścia do przywoływanego w powieściach minionego świata romantyków: do przedmiotów, zdarzeń, zja-

83 A. Witkowska, *Czytanie Mickiewicza – dzisiaj*, [w:] *Księga w 170. rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1993, s. 14.

84 Mickiewicz czyli *Wszystko* (Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa), Warszawa 1994, s. 168 i 169. Takie spojrzenie na wieszczą ujawnia już autor powieści *Rozmowy polskie...* Wyrażenia budujące porównania, a niemało ich w *Panu Tadeuszu*, są niczym „gwoźdźiki”, którymi soplicowskie grzyby, krajobrazy, obłoki zostały „przybite do widzialnego świata”, zatem ocalone przed nicością (por. J. M. Rymkiewicz, *Rozmowy polskie latem 1983 roku*, s. 213–214).

85 Mickiewicz czyli *Wszystko*, s. 185.

wisk, natury mówi o tym, iż nie tylko sztuka, lecz i świat materialny, poznawalny zmysłowo, może stać się miejscem „prześwitu”. Świadectwem tego jest także poezja Rymkiewicza, zwłaszcza te utwory, które powstają równolegle z biograficznymi esejami. W liryce w sposób szczególny uwidacznia się prowadzona przez pisarza od lat gra między bytem a nicością, której towarzyszy antynomia światła i ciemności. Nicością jest empiryczny świat (*W obronie metafizyki*), jest ona wszechogarniającym rozpadem, śmiercią, gdyż ogarnia zarówno człowieka i byty materialne (por. wiersze o Bace, *To jest krzesło*), jak i język, twory poetyckie (*Moje dzieło pośmiertne*), dlatego jej Duch nie opuszcza poety (*Duchu nicości*). „Jeśli jesteśmy tworam nicości – pisze Rymkiewicz – to także i tutaj, w naszym tutejszym istnieniu, jesteśmy jej własnością. I nasze tutejsze istnienie, nasz tutejszy dom jest Domem Nicości”⁸⁶. W cyklu *Trzy piosenki o nicości* poeta poprzez zabieg animizacji próbuje jednak ową nicość oswoić, obłaskawić:

Wokół chrustu chodzą koty
Szary czarny oraz bury
Jeden ale nie wiem który
Nietzscheańskie ma ciągoty

Marzec czyli miesiąc koci
Na pazurkach się przybliża
Duch nicości bardzo psoci
Lepiej strzeż się tego żwirza

(*Koci miesiąc. Pierwsza piosenka*, ZNBP, s. 39)

Duch nicości, który w wierszu z tomu *Moje dzieło pośmiertne* nazwany był „mądrością”, „mocą Bożą”, został tu ukazany jako siła wszechwładna i niszcząca, opuścił poetę, by tym razem

86 J. M. Rymkiewicz, *Do Snowia i dalej*, s. 184.

wcielić się w... kota. Ale podobnie jak poprzednio jest duchem nieczystym, duchem pustki. Warto przypomnieć, iż właśnie kot był wielokrotnie w kulturze wcieleniem diabła. W *Komentarzu do bajki* (CzGJ, s. 37) poeta nazywa czas „kotem czarownicy”, by podkreślić jego diabelski charakter, przejawiający się w niszczeniu i uśmiercaniu (zarówno w tym wierszu, jak i w przytoczonym powyżej poeta stosuje tok czterostopowca trocheicznego). W *Pierwszej piosence*, choć pojawia się ostrzeżenie przed nicością, jest ono zakwestionowane przez formę, w jakiej zostało wyrażone. Nie sposób przecież lękać się nicości, która „bardzo psoci”, „robi wielkie szusy // Wielkie skoki i wybryki”. A choć konieczny jest znak krzyża, gdy nicość „miauczy jak kot dziki”, nie jest to wyznanie lękliwej wiary, lecz przywołanie i wzięcie w nawias utrwalonego gestu kulturowego, czynionego w celu odstraszenia diabła. Gdy zostaje zakwestionowana powaga owego, tak istotnego dla chrześcijan, gestu, zrozumiale wydają się „nietzscheańskie ciągoty” kota (= nicości). Nicość u niemieckiego filozofa pojawia się przecież po „śmierci Boga” chrześcijan. Oczywiście w wierszu tym nie ma miejsca na poważną refleksję filozoficzną, podobnie jak w wierszu następnym, w którym aluzje do nietzscheizmu są już bardziej wyraźne. Opisane kocie miłosne harce są obrazem świata, w którym nicość zdaje się płodzić nicość, ale choć jest tu i „miejsce dla cierpienia”, przedstawiony porządek bytu jest farsą:

Nietzscheańskie Wielkie Koło

Znowu toczy się wesoło

Z hukiem piskiem i łoskotem

Nikt nie pyta co jest potem

[...]

I wokoło na tym śniegu

Biegną koty w Wielkim Biegu

(*Kocie zaloty. Druga piosenka*, ZNBP, s. 40)

W warstwie leksykalnej utwór ten podkreśla dionizyjski dynamizm istnienia, choć jest to – paradoksalnie – istnienie nicości, jaką jest tutejszy świat. Dynamizm ten zanika w ostatnim z wierszy cyklu. Poeta wyraźnie bawi się utrwalonymi symbolicznymi znaczeniami słów: zimę, która w poprzednim wierszu była czasem dynamicznych harców nicości, zastępuje słoneczna wiosna – czas zmartwychwstania, budzenia się do nowego życia. Jednak w wierszu tym budzą się nie piękne okazy przyrody, ale pokrzywy, muchy, perz. Wiosna nie oznacza pokonania nicości, która teraz czai się, jest zauważalna tylko w powolnym umieraniu natury („pełnie żuk choć ledwie żywy”) i starzeniu się człowieka:

A ja wkładam okulary
I skarpetki nie do pary
Bo już jestem niezłe stary
śmierci grają mi fanfary

Tu skarpetki tam pokrzywa
Tu fanfary a tam muchy
I z głębin perz przybywa
Coś w rodzaju zawieruchy

Nicość wszystko to porywa
A ja jestem całkiem głuchy

(*Nicość. Trzecia piosenka*, ZNBP, s. 41)

Ironia dotyka nie tylko ogarniętego śmiercią świata natury, lecz także człowieka. Kpina i żart są być może formą przezwyciężenia czającego się lęku, aktem sprzeciwu w obliczu bezradności wobec nicości. Głuchota jest zarówno symptomem starości, jak i zamknięciem uszu na śmierć. Wybór piosenki jako gatunku (zapisanej częstym u Rymkiewicza czterostopowcem trocheicznym) służy również oswajaniu nicości. Piosenka – forma bliska kabaretowi, związana z tańcem, rozrywką pozwala widzieć

w utworze swoistą *danse macabre*, przy czym uczestnikami tańca – zamiast ludzi różnych stanów – są różnorodne byty (skarpetki, fanfary, perz). Ponadto uzyskaniu szczególnej rytmizacji tekstu służy wprowadzenie przez poetę w trzeciej (najbardziej autoironicznej) strofie rzadkiego w poezji monorymu.

Walkę z nicością prowadzi nie tylko Rymkiewicz-poeta, lecz także Rymkiewicz-eseista, gdy opisywane w tekstach śmiertelne byty czyni miejscem „prześwitu”, gdy rozświełają one istnienie. Istnienie Mickiewicza rozświełają miejsca, w których bywał. W *Kilku szczegółach* światło bije „od krzaków malin, wrzosów, gniazd szerszeni” i oświeśla „całe jego życie”⁸⁷. „Złowieszcze światło” bije od świronka w Zaosiu, od „szarych wód Jeziora Kołdyczewskiego, ruin kaplicy na Górze Żarnowej”⁸⁸. Opisywany przez Mickiewicza w balladzie *Świtez* „ciemny bór Płużyn”, gdy przestał fizycznie istnieć, przestał też być prześwitem:

Nie ma tego prześwitu, który nazywał się Płużyny. Jest puste pole, nad nim puste niebo: jawność, w której nic się nie objawia. W której objawia się to, co się nam słusznie należy: nic⁸⁹.

Naturalne światło konotuje znaczenia metaforyczne. W wierszu *Pola, łąki i gaje* (ZBNP, s. 11), drzewa stają się znakami, poprzez które ujawnić ma się sens istnienia:

Pola łąki i gaje przejrzyste brzeźniaki
Twojego bycia tutaj niepojęte znaki

Twojego bycia które ku nim się otwiera
Na łące w białą suknię grusza się ubiera

87 J. M. Rymkiewicz, *Kilka szczegółów*, s. 188.

88 Tamże, s. 273.

89 J. M. Rymkiewicz, *Do Snowia i dalej*, s. 30.

Przestrzeń pomiędzy łąką i gaj podzielona
Twojego bycia tutaj tam otwarta strona

Tamtejsza druga strona lub druga połowa
Otwarcie tutaj w byciu otwarte w pół słowa

Ważną funkcję pełnią w powyższych tekstach zaimki wskazujące. Wydaje się, że ich wybór – podobnie jak innych leksemów – jest podporządkowany uzyskaniu określonej regularnej miary wierszowej. Ale nie tylko. Ich nagromadzenie uwydatnia opozycję między dwiema stronami bytu („tutaj”, „tutejsza” – „tam”). W wierszu *Jakie światło* (MDP, s. 46) jasność umożliwia postawienie pytania o sens bytu („Jakie światło! Jakie jasne życie twoje! / Kto cię wezwał na te bytu tu pokoje?”). W tym zaś świetlistość, podkreślona epitetami: „przejrzysty”, „biała”, wiąże się z pojęciami „otwartość”, „otwarty”, odsyłającymi do Heideggerowskiej „otwartości bytu”. Paralelizm zastosowany w trzeciej zwrotce pozwala porównać świat przyrody (gaj i łąkę) do bytu i bycia. Jednocześnie byt, jakim jest drzewo, ujawnia bycie, istnienie („Pola łąki i gaje jasna przestrzeń bycia / Otwartość co ku tobie wychodzi z ukrycia”). Warto zwrócić uwagę, iż w obu przytoczonych wierszach pojawiają się znaki antycznego świata, o którym, wydawałoby się, poeta już zapomniał. Zostają one przywołane bądź jako człony porównania („księżyc jak achajski szyszak w piórach”, *Jakie światło*; „Twojego bycia tutaj tamta oczywistość / Jakby młotki Achajów stukały w przejrzystość”, „I świerszcze jak narzędzia jak zgłoski Homera / Stukające w tę jasność co się tam otwiera”, *Pola łąki i gaje*), bądź jako narzędzie personifikacji („I czeremchy każda w lekkiej greckiej zbroi”). Służą podkreśleniu, iż grecki świat nie odszedł bezpowrotnie, że jest obecny w otwierającym się bycie, co więcej, stuka „dobija się” do niego, jakby Homer i jego bohaterowie chcieli utrwalić swe istnienie lub zapytać

o jego sens⁹⁰. W utworze *Pola łąki i gaje* miejscem prześwitu jest „przejrzysty brzeźniak” i odziana w „białą suknię” grusza. Kontrast między czernią nocnych dębów a bielą śniegu jest jak gra między nicością a istnieniem w jednym z ostatnich wierszy, powstałym w czasie, gdy poeta mieszkał już w Milanówku:

Dęby dęby co wy w zimie robicie
Gdzie jest teraz o dęby wasze życie

Gdzie się ono teraz podziało
Kiedy biało jest biało i biało
[...]
O dęby o gałęzie o czarne sztandary
Mrozu śmierci i zimy posępne fanfary

O dęby gdy te czarne sztandary łopocą
O coś się was dęby pytam ale o co

(*Zimowe zdrętwienie 118 zabytkowych dębów szypulkowych
w Milanówku pod Warszawą, ZNBP, s. 33–34*)

Obserwacja nocnego grudniowego krajobrazu inspiruje do postawienia pytania, którego treść nie może być określona. Bowiem należąc do świata nicości, nie potrafimy pytać o to, co poza ten świat wykracza, tym bardziej, jeśli kierujemy to pytanie do bytów śmiertelnych (dąb jest tu śmiertelny podwójnie: należy do świata materii oraz znajduje się w zimowym „odrętwieniu”). Okazuje się, że w wierszu tym biel i czerń tylko pozornie są skontrastowane. W rzeczywistości dopełniają się: Dęby – „czarne sztandary nicości” stojące „w czarnym środku nocy” są „posępnymi fanfarami”, zatem zwiastunami śmierci, która postawiona jest w jednym szeregu znaczeniowym z „mrozem” i „zimą”. Biel jest tu zatem, jak we wczesnych utworach

90 M. Janion, *Pleśń i pieśń*, s. 7.

Rymkiewicza, kolorem śmierci. Wiersz ten po raz pierwszy został opublikowany wraz z dwoma innymi⁹¹, w których również obserwacja świata przyrody staje się pretekstem do metafizycznych rozważań. W jednym z nich głęboka czerń gawronów jest synonimem nierozwikłanej zagadki bycia (*Czarne czarne gawrony*, ZNBP, s. 21), w drugim podkreślona zostaje równość bytów tego świata nie tyle wobec śmierci, ile wobec istnienia. Pokrzywy, chwasty, ptaki, dziczale jeżyny czerpią moc istnienia z tego samego źródła, co sonaty Schuberta i człowiek, choć źródła tego nazwać bliżej niepodobna inaczej niż „milczącą przepaścią” czy „wiekową głębiną” (*Ogród w Milanówku, pokrzywy pod płotem*, ZNBP, s. 32). Takie określenia negują wszelką możliwość poznania. Toteż w utworach Rymkiewicza ważny jest sam zapis poszukiwań. Pisanie – stwierdza Rymkiewicz, komentując Mickiewicza – to takie „miejsce w naszym tutejszym istnieniu, w którym temu istnieniu może zostać odsłonięty jego sens, czyli jego ostateczne przeznaczenie”⁹².

Zawarte w pierwszej części powieści *Do Snowia i dalej* rozważania autora, poświęcone historii jeziora Świteż, są egzemplifikacją tej tezy. Naukowe uzasadnienia i fakty, dotyczące historii opisanej przez Mickiewicza w balladzie, kryją w sobie nie zawsze wyrażane wprost pytanie metafizyczne, bowiem badanie kwestii realnego istnienia Tuhanowego miasta czy świtezianek jest w istocie pytaniem o transcendencję – drugą stronę, o Boga, o miejsce naszego pośmiertnego bytowania.

91 Por. „Arcana” 1997, nr 3, s. 106–107. W tekście podaję umiejscowienie wierszy w ostatnim tomie.

92 J. M. Rymkiewicz, *Przemówienie wygłoszone na uroczystości wręczenia nagrody „Arki”* (27.10.1993 r.), „Arka” 1993, nr 48, s. 221.

ZAKOŃCZENIE

„Dlaczego opowieść chce być opowiedziana – tego nie wiemy. Dotykamy tutaj sprawy, którą można nazwać źródłową. Źródłem literatury śródziemnomorskiej jest życie – życie chce być opowiedziane i dlatego powstaje literatura” – pisał w jednym z wywiadów Jarosław Marek Rymkiewicz¹. Słowa te zawierają istotę rozumienia przez poetę twórczości artystycznej, która ma pozostawać bliska życiowych doświadczeń, ma towarzyszyć i pomagać człowiekowi w docieraniu do sensu istnienia. Rymkiewicz penetruje nieustannie ten sam temat – temat śmierci. Jego poezja jest dialogiem z przeszłością oraz dialogiem z czytelnikiem. Proza i dramaty stanowią natomiast doskonały komentarz do wierszy. Wczesnej twórczości autora tomu *Konwencie* (1957) patronuje Czesław Miłosz. Niektóre z jego utworów inspirują poetyckie apokaliptyczne obrazy, ciemne wizje

1 *Poeta jest śpiewakiem – ma wyśpiewać życie* (Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Przemysław Dakowicz), „Topos” 2015, nr 5, s. 14.

zbliżającej się zagłady, inne bliskie są programowi klasycyzmu, który rodzi się ze sprzeciwu wobec działań awangardy negującej przeszłość oraz z przekonania o kryzysie kultury śródziemnomorskiej. Przejawem tego kryzysu jest, według Rymkiewicza, zapomnienie symboli, za pomocą których porozumiewali się poeci czasu minionego. Były to symbole archetypiczne bądź ukształtowane historycznie, których znaczenie przekazywano kolejnym pokoleniom. Diagnozą śmierci symboliki jest tom *Człowiek z głową jastrzębia* (1960). Aby ją wskrzesić, poeta winien stać się „metafizykiem”, „magiem”, uczestnikiem „podstawowego (inaczej: metafizycznego) doświadczenia”, w którym symbole te odżyją ponownie, choć już w nieco innym, czytelnym dla współczesnych, kształcie. Poeta, który czuje się wygnancem ze świata mitu śródziemnomorskiego, przywraca zamierzchłe symbole nie tylko poprzez sięganie do podświadomości (klasyk nazywa to metaforycznie spojrzeniem „wewnętrzne oka” czy pisaniem „w stanie półsnu”), lecz także dzięki swoistej poetyckiej „metafizyce”, rozumianej jako rozmowa ze zmarłymi, dialog z tekstami poetów przeszłości. Aby rozmowa ta mogła mieć miejsce, konieczne jest uznanie jedności czasu, zrozumienie, iż przeszłość i przyszłość spotykają się w teraźniejszości. Klasycyzm współczesny to nieustanny dialog z poetami czasu minionego. Jest on konieczny dla zachowania ciągłości kultury europejskiej. Zapisem tego dialogu jest tom *Metafizyka* (1963). Odbywa się on poprzez przyjęcie konwencji liryki roli i liryki maski, dwoiste ukształtowanie „persony” (w której głos przodków łączy się z głosem własnym poety), zwanej też „osobowością stylistyczną”, stylizacje. Poeta, pozo-
stając sobą, staje się jednocześnie „medium” głosów z przeszłości. Najczęstszą figurą, jaką posługuje się Rymkiewicz, ukazując poetów różnych czasów, jest ptak. Potwierdza to zwłaszcza lektura tomów *Człowiek z głową jastrzębia*, *Metafizyka*, *Animula*

(1964) oraz *Anatomia* (1970). Ptak jest jednym z tych znaków kulturowych, które najpełniej symbolizują związek między światem żywych a światem zmarłych, między tym, co materialne a tym, co duchowe. Kreacja poety-ptaka służy tu podkreśleniu silnych związków z przeszłością. W utworach Rymkiewicza ptaki to najczęściej dusze zmarłych poetów. Cechą, która świadczy o ich żywotności dla współczesnych, jest śpiewność. Milczący ptak w wierszu Rymkiewicza to poeta zapomniany, zatem umarły. Ten, który istnieje w „wiecznym teraz” kultury, jest słyszalny, „jak ćwierkot wróbla w krtani” (*Przodkowie*, CzGJ, s. 11). Mickiewicz „śpiewa sponad łąk śródziemnych” (*Na śpiew ptaków...*, At, s. 8), Mandelsztam „ćwierka i piszczy” (*Osip*, At, s. 14). Przodkowie towarzyszą nieustannie ciemnej drodze poety. Wiersze ujawniają ambiwalentny stosunek do przodków. Ich obecność jest bowiem jednocześnie dobrodziejstwem (pozwala zachować ciągłość kultury) i zagrożeniem (mogą zagłuszyć głos własny poety). Odwołanie Rymkiewicza do motywu ptaka nie dziwi, zważywszy, iż przedmiotem jego zainteresowań był topos ogrodu. Ptaki u klasyka nie odsyłają jednak do mitu arkadyjskiego, do którego – jak pisze on w eseju o topice idylli ogrodowej – nie ma już powrotu w XX wieku. Współcześnie ptasie atrybuty poety mogą świadczyć, jak w tomie *Animula*, o solidarności, jedności z naturą. W obliczu utraconego raję śpiewa on tym, którzy „odchodzą w glinę”.

Tom *Anatomia* (1970) jest wyrazem zmiany drogi poszukiwań Jarosława Marka Rymkiewicza. Klasyk, który formułując swój poetycki program, wspierał się autorytetem filozofów, teraz traktuje ich rozważania jako pretekst do własnych przemyśleń. Poszerza się zakres zadawanych pytań. Zapowiedzią tego jest wiersz *Otwock 1964*, będący pożegnaniem z Wergilim. Odtąd istotnym pojęciem staje się SŁOWO. Relacjom między słowem a światem, który język próbuje opisać, poświęcony jest

tom *Co to jest drożd* (1973). Pytania poety są teraz pytaniami z zakresu ontologii, epistemologii i filozofii języka. Nie pozostaje on obojętny wobec dokonującego się w myśli filozoficznej procesu odchodzenia od metafizyki i koncentracji na zagadnieniach metajęzykowych. Choć dostrzega przepaść między słowem a rzeczą i ma świadomość konwencjonalnego charakteru znaków pisanych (świadczą o tym liczne wiersze tomu *Co to jest drożd*), nie może zgodzić się na postulowane przez neopoetywistów porzucenie metafizyki. Wie bowiem, że zubożyłoby to jego świat przedstawiony. Występuje zatem w jej obronie, posługując się przy tym parodią i humorem. Metafizyka, porzucana przez filozofów, znajduje schronienie w poezji. Wiersz staje się miejscem, gdzie można powtórzyć zamierzchły spór o uniwersalia, odnosząc go do rzeczywistości poetyckiej, by podkreślić rolę słowa jako narzędzia gry ze światem i gry z innymi tekstami, by dojść do przekonania, że prawdziwy byt ma miejsce tylko w języku i poprzez język, który pozwala postawić najważniejsze dla człowieka pytania. Próbuje jednak odpowiedzieć na nie, używając ludzkiego rozumu, popadamy w sprzeczności. Świadectwem tego uwikłania jest kształt wielowiekowej myśli filozoficznej, z którą Rymkiewicz dialoguje, tworząc swą własną historię filozofii. Dialog ten jest szczególnego rodzaju, opiera się bowiem na paradoksie, podejmowany jest nie bez ironicznego dystansu, często z humorem, w myśl wypowiedzianej przez młodego klasyka maksymy, iż tworzenie poezji winno być „świetną zabawą, wielkim festynem barwy i światła, radością”². Festyn ten w wierszach z tomu *Thema regium* czy *Moje dzieło pośmiertne* przypomina jednak barokowy „czarny karnawał”, podczas którego w tańcu śmierci spotykają się czaszki i szkielety filozofów oraz poetów.

2 J. M. Rymkiewicz, *Trzy wiersze*, [w:] tenże, *Czym jest klasycyzm*, Warszawa 1967, s. 22.

Oksymoroniczne określenie wiersza jako „trupa, który żyje” jest wyrazem przekonania, iż słowo poetyckie, mimo zagrożenia rozpadem, poprzez dawanie świadectwa o wszechogarniającej nicości, werbalizację śmierci – paradoksalnie – staje się jej więzieniem. Jednocześnie wiersze te, czytane przez pryzmat rozważań zawartych w esejach biograficznych Rymkiewicza, uwydatniają paradoks tej poezji. W autotematycznych dygresjach esejów pisarz podkreśla bowiem, iż język jest jedyną rzeczywistością, która może podtrzymać wszelkie istnienie, w której można ocalić nie tylko konkretne osoby, lecz także związane z nimi przedmioty. Jedyne możliwy byt to byt w języku, istnieć znaczy być zapisanym. Istotną funkcję ocalającą pełni przy tym p a m i ę ć. „Najważniejsza jest pamięć – pisze Rymkiewicz – Jeśli istnieje coś, co dałoby się określić jako istotę istnienia, czyli istotę życia [...] to tą istotą jest pamięć. [...] Literatura jest zwierciadłem życia. A więc i w literaturze najważniejsza jest pamięć. Pisarzem może być tylko ktoś, kto pamięta”³. Zapomnienie jest ś m i e r c i ą w t ó r ą.

Ten ambiwalentny stosunek do języka ujawnia się również w rozważaniach poświęconych problematyce teologicznej. Język jest jedynym narzędziem opisu tego, co transcendentne (Bóg i jego Objawienie). Stąd niedoskonałość przekazu, której przejawem są sprzeczności wewnątrz świętego tekstu. Problemy te sygnalizuje poeta już w tomie *Anatomia* i są one obecne w każdym następnym zbiorze wierszy. Podkreśla, iż połowa lat siedemdziesiątych to w jego twórczości czas „rozdarcia Cassirerowskiej sieci symbolicznej i przebicie się na drugą stronę, na głos Boży”⁴. Najpełniejszym tego wyrazem jest szkic

3 *Nasze niepokoje, nadzieje i duchy* (Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Z. W. Fronczek), „Tygodnik Kulturalny” 1985, nr 35, s. 1.

4 Rozmowa autorki z J. M. Rymkiewiczem (dnia 27.06.1997 roku).

Przez zwierciadło (1993) oraz tomy poetyckie *Thema regium* (1978), *Moje dzieło pośmiertne* (1993) i *Znak niejasny, baśń półżywa* (1999). Ostatnie tomy Rymkiewicza ukazują go jako poetę pytań. Coraz częściej są to pytania o sens istnienia, eschatologię, perspektywy i sposób pośmiertnego bycia. Problematyka ta pojawiała się już w jego wczesnych tomach, a towarzyszyła jej diagnoza sytuacji egzystencjalnej człowieka, który poddany jest jednocześnie prawom Natury i Historii. Te fundamentalne pytania kieruje podmiot Rymkiewiczowskich wierszy nie tylko do Boga, lecz także do zmarłych, stawia je filozofom różnych czasów, czytelnikowi swych tekstów oraz zwykłym przedmiotom, współtworzącym świat przedstawiony jego wierszy. Sposób ukształtowania tego świata wskazuje na współistnienie żywych i umarłych, na przenikanie się życia i śmierci, co więcej – na **z a c i e r a n i e s i ę g r a n i c** między tymi sferami. „Trup, który żyje” to najczęstszy bohater tych wierszy. Oksymoronem tym określana jest nierzadko sama poezja. Wskazuje on na szczególny charakter wiersza, który mimo swej ulotności i nietrwałości jawi się jako, często jedyne, miejsce ocalenia.

Ostatnie wiersze Rymkiewicza oraz jego eseje historyczno-literackie wyznaczają nową drogę poszukiwań autora *Żmutu*, choć jest ona naturalną konsekwencją wcześniejszych przemysłów. Utwory te są świadectwem żywotności pytań metafizycznych, którym patronują dwaj wielcy filozofowie – Heidegger oraz Nietzsche. Od pierwszego Rymkiewicz czerpie pojęcie **p r z e s w i t u**, który jest swoistym „kluczem” do transcendencji. Prześwit umożliwia choćby chwilowe, momentalne zrozumienie istoty bytu i sensu istnienia. Może go umożliwić kontakt z niektórymi dziełami sztuki: obrazem, muzyką, literaturą, ale również z konkretnymi miejscami, fragmentami pejzażu czy przedmiotami. Patronat Nietzschego wydaje się natomiast zrozumiały w kontekście licznych utworów będących zapi-

sem nieustannego rozpadu materialnego świata, nietrwałości i znikomości bytów, które przeciwstawiają się nicości, przejawiając Nietzscheańską „wolę mocy”. Pragną one istnieć, choć funkcjonują na granicy życia i śmierci. Coraz więcej nietzscheańskich śladów można dostrzec w ostatnich tomach Rymkiewicza (*Do widzenia gawrony*; *Pastuszek Chełmońskiego*; *Koniec lata w zdziczałym ogrodzie*), a od wizji całkowitej zagłady w wymiarze egzystencjalnym nie jest wolny nawet tom *Wiersze polityczne*. Charakterystyczną cechą twórczości autora *Kilku szczegółów* jest odrzucenie zakładanych w młodości masek. Narrator cyklu mickiewiczowskiego oraz podmiot liryczny ostatnich wierszy coraz częściej może być utożsamiany z autorem. W powieściach wskazują na to dygresje autotematyczne i metatekstowe, ujawniające subiektywizm ujęcia opisywanej rzeczywistości, w poezji zaś – dominacja liryki bezpośredniej. Pragnienie ocalenia, przywrócenia istnienia znikomym bytom ludzkim, ale i przedmiotom, ujawnia cała eseistyka historycznoliteracka Rymkiewicza oraz jego twórczość poetycka ostatnich lat. Z jednej strony sięganie do przeszłości służy ocaleniu od ostatecznego zapomnienia tego, co minęło, a z drugiej – pomaga w zrozumieniu tajemnicy istnienia i sensu egzystencji.

BIBLIOGRAFIA

(WYBÓR)

PODMIOTOWA

POEZJA JAROSŁAWA MARKA RYMKIEWICZA

Anatomia, Warszawa 1970.

Animula, Łódź 1964.

Cicho ciszej. Wybrane wiersze z lat 1963–2002, Warszawa 2003.

Co to jest drożdż, Warszawa 1973.

Człowiek z głową jastrzębia, Łódź 1960.

Do widzenia gawrony, Warszawa 2006.

Koniec lata w zdziczałym ogrodzie, Warszawa 2015.

Konwencje, Łódź 1957.

Metafizyka, Warszawa 1963.

Mogiła Ordon i inne wiersze z lat 1979–1984, Warszawa 1984.

Moje dzieło pośmiertne, Kraków 1993.

Pastuszek Chelmońskiego, Warszawa 2014.

Poezje wybrane, Warszawa 1981.

Thema regium, Warszawa 1978.

Ulica Mandelsztama i inne wiersze z lat 1979–1983, Kraków 1983.

Ulica Mandelsztama i inne wiersze z lat 1979–1985, Kraków 1992.

Wiersze polityczne, Warszawa 2010.

Zachód słońca w Milanówku, Warszawa 2002.

Znak niejasny, baśń półżywa, Warszawa 1999.

POZOSTAŁE UTWORY JAROSŁAWA MARKA RYMKIEWICZA

Aleksander Fredro jest w złym humorze, Warszawa 1977 (wyd. II, 1982).

Bakiet, Londyn 1989 (wyd. II, Warszawa 1991).

Czym jest klasycyzm. Manifesty literackie, Warszawa 1967.

Do Snowia i dalej, Kraków 1996.

Juliusz Słowacki pyta o godzinę, Warszawa 1982 (wyd. II, 1989).

Kilka szczegółów, Kraków 1994.

Kochankowie piekła. Tragifarsa w dwóch aktach według Calderona, Warszawa 1975.

Krzeseł [o „Studium przedmiotu” Zbigniewa Herberta], „Twórczość” 1970, nr 1.

Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu, Warszawa 1968.

Przez zwierciadło, „Twórczość” 1993, nr 8.

Rozmowy polskie latem 1983, Paryż 1984 (i wyd. kolejne).

Żmut, Paryż 1987 (wyd. kolejne: Warszawa 1987 i 1991).

WYPOWIEDZI JAROSŁAWA MARKA RYMKIEWICZA I WYWIADY Z NIM

„*Ciekawi mnie tekst życia*” (Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia A. Dobrowolski), „Odra” 1987, nr 1.

„*Jedną mową przemawiają żywi i umarli*” (Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Beata Chmiel), „Przegląd Powszechny” 1985, nr 12.

Jak dobrze być poetą powiatowym (Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Andrzej Waśko), „Arka” 1993, nr 44/45.

Mickiewicz czyli Wszystko (Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa), Warszawa 1994.

- Nasze niepokoje, nadzieje i duchy* (Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Z. W. Fronczek), „Tygodnik Kulturalny” 1985, nr 35.
- O poezji w Stanach Zjednoczonych*, „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 48.
- Poeta jest śpiewakiem – ma wyśpiewać życie* (Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Przemysław Dakowicz), „Topos” 2015, nr 5, s. 14.
- Poetów nie traktuje się serio* (Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawiają T. Majeran i D. Suska), „Życie Warszawy” 1995, nr 188.
- Przemówienie wygłoszone na uroczystości wręczenia nagrody „Arki”* (27.10.1993 r.), „Arka” 1993, nr 48.
- Świadectwa istnienia* (Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia G. Kozyra), „ITD” 1989, nr 36.
- Świętość bez Boga – ankieta*, „Frona” 1995, nr 4/5.
- Żółte spodnie, strzecha i kod genetyczny...* (Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Iwona Smolka), „Tygodnik Literacki” 1990, nr 14/15.

PRZEDMIOTOWA

- Abramowska J., *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 3, red. H. Markiewicz, Wrocław 1988.
- Adamkiewicz J. K., *Temat królewski: śmierć*, „Nowy Wyraz” 1979, nr 7.
- Ajdukiewicz K., *Zagadnienia i kierunki filozofii. Teoria poznania. Metafizyka*, wstęp K. Szaniawski, Warszawa 1983.
- Arendt H., *Eichmann w Jerozolimie (Rzecz o banalności zła)*, tłum. A. Szostkiewicz, Kraków 1987.
- Augustyniak H., „Ten kto umrze rodzi się czy kona”, „Teksty” 1979, nr 3.
- Bacon F., *Nowa Atlantyda i Z Wielkiej Odnowy*, przeł. W. Kornatowski, J. Wikarjak, Warszawa 1995.
- Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1996.

- Balbus S., *Pożegnanie z Wergiliuszem*, „Życie Literackie” 1970, nr 38.
- Baranowska M., *Cóż to za muzyka*, „Twórczość” 1978, nr 9.
- Barańczak S., *Prawdziwy koniec klasycyzmu polskiego*, „Zeszyty Literackie” 1985, nr 12.
- Barańczak S., *Świat bez czasu*, „Twórczość” 1975, nr 1.
- Biedrzycki K., *Danse macabre Jarosława Marka Rymkiewicza*, „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 15.
- Biskupski A., *Tym jest jeszcze poezja*, Łódź 1980.
- Błoński J., *Czym był, czym mógł być klasycyzm*, [w:] tenże, *Odmarsz*, Kraków 1978.
- Błoński J., *To, co święte, to co literackie*, [w:] tenże, *Kilka myśli co nie nowe*, Kraków 1985.
- Bolecki W., *Widziałem wolność w Warszawie. Szkice 1982–1987*, Londyn 1989.
- Bonowicz W., *Łazarz i jego powiat*, „NaGłos” 1994, nr 14.
- Bruno-Kamiński M., *Propozycje i obsesje*, „Życie Literackie” 1974, nr 45.
- Czerniawski A., *Liryka i druk. Szkice i eseje*, Londyn 1972.
- Eliot T. S., *Szkice literackie*, tłum. H. Pręczkowska, red. W. Chwalewik, Warszawa 1963.
- Forstner D. OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
- Gilson E. i in., *Historia filozofii współczesnej...*, tłum. B. Chwedończuk, S. Zalewski, Warszawa 1979.
- Gondowicz J., *Proust nowogródzkiego powiatu*, „Nowe Książki” 1994, nr 11.
- Grzenia J., *Odczytywanie aluzji literackiej*, „Język Artystyczny. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego” 1993, t. 8.
- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć*, tłum. i oprac. K. Michalski, Warszawa 1977.
- Heidegger M., *Co to jest metafizyka?*, tłum. S. Grygiel, W. Stróżewski, „Znak” 1965, nr 1.

- Jacobi J., *Psychologia C. G. Junga*, tłum. S. Łypacewicz, wstęp C. G. Jung, Warszawa 1993.
- Janion M., *Pleśń i pieśń*, „Życie Warszawy” 1995, nr 188.
- Jaspers K., *Szyfry transcendencji*, „Znak” 1994, nr 2.
- Jung C. G., *Archetypy i symbole*, wybór, tłum. i wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1993.
- Kaliszewski W., *Poeta opuszcza ogród*, „Więź” 1999, nr 12.
- Kopka K., „Lekcja anatomii” według Jarosława Marka Rymkiewicza, „Teatr” 1987, nr 7.
- Kornhauser J., *Uwagi o śmierci niechybnej*, „Kultura” 1978, nr 49.
- Krąpiec M. A., *Język i świat realny*, Lublin 1985.
- Kujawski M., *Lekcje anatomii*, „Słupskie Prace Humanistyczne” 1992, nr 11.
- Kwiatkowski J., *Nowy klasycyzm – notatki do bilansu*, „Twórczość” 1968, nr 4.
- Łukasiewicz J., *Hamlet z Łodzi*, „Tygodnik Powszechny” 1960, nr 42.
- Matuszewski R., *Z bliska*, Kraków 1981.
- Michalski K., *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978.
- Miłosz Cz., *Nad Wigrami*, „Kultura” (Paryż) 1985, nr 10.
- Nawarecki A., *Czarny karnawał*. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji, Wrocław 1991.
- Nawrocka E., *Temat królewski Jarosława Marka Rymkiewicza*, „Tytuł” 1993, nr 4.
- Nietzsche F., *Antychryst. Przemiany wszystkich wartości*, tłum. L. Staff, Warszawa 1907.
- Pieszczachowicz J., *Pegaz na rozdrożu. Szkice o poezji współczesnej*, Łódź 1991.
- Platon, *Listy*, tłum. M. Maykowska, Warszawa 1987.
- Poprawa A., *Jesteśmy przypisami („Bakety” Jarosława Marka Rymkiewicza)*, „Odra” 1991, nr 3.
- Poprawa A., *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Wrocław 1999.

- Przybylski R., *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983.
- Przybylski R., *Polska poezja klasyczna po roku 1956*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 4.
- Przybylski R., *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.
- Przybylski R., *Wtajemniczenie w los*, Warszawa 1985.
- Pszczołowska L., *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław 1997.
- Rowińska M., *Barok i barokowość w literaturze polskiej*, Opole 1985.
- Rutkowski K., *Pisanie Mickiewicza*, „Arcana” 1995, nr 6.
- Schlauch M., *Angielscy poeci metafizyczni XVII wieku*, „Przegląd Humanistyczny” 1960, z. 5.
- Sokół L., *Czym jest klasycyzm*, „Poezja” 1971, nr 6.
- Stevens W., *Wiersze*, wyb. i przeł. J. M. Rymkiewicz, Warszawa 1969.
- Stróżewski W., *Istnienie i sens*, Kraków 1994.
- Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje*, red. M. Janion, M. Zielińska, Warszawa 1986.
- Święcicka K., *Fenomenologia jako krytyka rozumu*, [w:] *taż, Husserl*, Warszawa 1993.
- Tischner J., *Filozofia współczesna*, Kraków 1989.
- Trznadel J., *Płomień obdarzony rozumem. Poezja w poezji i poza poezją*, Warszawa 1978.
- Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Kraków 1970.
- Zeler B., *Zrozumieć poezję współczesną*, Katowice 1995.

INDEKS OSÓB

A

Abelard 61
Abramowska Janina 33, 207
Adamkiewicz Jakub
 Krzysztof 111, 207
Aiken Conrad 9, 134
Ajdukiewicz Kazimierz 12,
 207
Arystoteles 44, 54, 61, 117
Augustyn św. 74, 77, 163, 166
Augustyniak Hanna 32,
 97, 144, 154, 207

B

Bacon Francis 18, 117,
 118, 207
Baka Józef 81, 82, 96, 97,
 101, 151–155, 175, 180,
 189, 209

Balbus Stanisław 29, 147,
 207, 208
Ballori Giovanni Pietro
 137
Baran Bogdan 94
Baranowska Małgorzata
 104, 144, 208
Barańczak Stanisław 37,
 52, 208
Baudelaire Charles Pierre
 147, 171
Bednarz Mieczysław 163
Benn Godfried 147
Bergson Henri 66, 140
Biedrzycki Krzysztof 105,
 208
Bieńkowski Zbigniew 49
Biskupski Andrzej 46, 86,
 208

Błoński Jan 14, 18, 37, 208
Boileau Nicolas 21
Bolecki Włodzimierz 168,
208
Bonowicz Wojciech 177,
178, 208
Bruno-Kamiński Marek
49, 208
Burkot Tomasz 139

C

Calderon de la Barca 9,
161, 162, 206
Campanella Tomasso 118
Cassirer Ernst 57, 201
Cervantes Saavedra Miguel
de 14
Chłopicki Edward 37
Chmiel Beata 29, 38, 71,
121, 206
Chmielowski Piotr 38
Chwalewik Witold 20, 208
Chwedeńczuk Bohdan 51,
208
Cummings Edward
Estlin 9
Curtius Ernst Robert 32,
33
Czerniawski Adam 56, 208

D

Dante Alighieri 57, 67, 74
Degas Edgar 122
Demokryt z Abdery 54

Dobrowolski Andrzej 32,
206
Donne John 13
Dostojewski Fiodor M. 14
Dryden John 13

E

Eliot Thomas Stearns 20,
21, 28, 46, 137, 208

F

Fiut Aleksander 66
Forstner Dorothea 57, 208
Fredro Aleksander 34, 36,
68, 206
Friedrich Caspar David
183–185
Fronczek Zbigniew Wło-
dzimierz 201, 207

G

Galileusz 18
Gauguin Paul 86
Gibbon Edward 119, 137
Gilson Etienne 51, 208
Głowacki Paweł 166
Głowiński Michał 33
Goethe Johann Wolfgang
von 14, 28
Gondowicz Jan 186, 208
Grierson Herbert J. C. 13
Grimm Jacob Ludwig Karl
131
Grimm Wilhelm 131

Grygiel Stanisław 94, 208
Grzenia Jan 127, 131, 132,
208

H

Heidegger Martin 11, 13,
76, 81, 93–97, 185, 193,
202, 208, 209
Heraklit z Efezu 19, 81, 87,
88, 140
Herbert Zbigniew 109,
206
Hernas Czesław 13
Homer 193
Husserl Edmund 11, 81,
90–93, 97, 210

I

Iwaszkiewicz Jarosław 141

J

Jacobi Jolande 25, 27, 209
Jan Ewangelista 63, 102,
155, 176, 178
Janion Maria 106, 158,
194, 209, 210
Jaspers Karl 80, 209
Jung Carl Gustav 15, 25,
27, 32, 33, 209

K

Kaliszewski Andrzej 39,
154, 209
Kallenbach Józef 38

Kamiński Jarosław 159
Kant Immanuel 81, 89,
90, 92
Kartezjusz (Descartes
René) 19, 45, 54, 78
Katullus 125
Kepler Johannes 18
Kierkegaard Søren Aabye 79
Kolbuszewski Jacek 188
Kołakowski Leszek 79
Kopernik Mikołaj 18
Kopka Krzysztof 104, 209
Kornatowski Wiktor 118,
207
Kornhauser Julian 111,
144, 209
Kozyra Grzegorz 185, 207
Krapiec Mieczysław Albert
45, 209
Krysiński Włodzimierz 58,
130
Kwiatkowski Jerzy 17, 124,
209

L

Leibniz Godfried Wilhelm
78, 94
Leśmian Bolesław 11, 62,
110, 147–150, 176, 179
Loyola Ignacy św. 163

Ł

Łukasiewicz Jacek 122,
209

Lypacewicz Stanisław 25,
209

M

MacLeish Archibald 57

Majakowski Włodzimierz
120

Majeran Tomasz 169, 207

Mandelsztam Osip 7, 9,
37, 172, 199, 205, 206

Markiewicz Henryk 33,
207

Matuszewski Ryszard 46,
49, 65, 140, 209

Maykowska Maria 51, 209

Michalski Krzysztof 76, 94,
208, 209

Mickiewicz Adam 23,
35–37, 41–43, 71, 81,
138, 159, 183, 186, 188,
192, 195, 199, 206, 210

Międzyrzecki Artur 104

Miłosz Czesław 23, 29, 60,
64–66, 114, 115, 168,
197, 209

Morsztyn Zbigniew 102

N

Naborowski Daniel 41,
176

Nawarecki Aleksander
151, 153, 175, 209

Nawrocka Ewa 151, 209

Newton Izaak 78

Nietzsche Fryderyk 79, 80,
152, 153, 202, 209

Niziołek Grzegorz 165

Norwid Cyprian Kamil
127

O

Orygenes 74

P

Parmenides 83–86

Pascal Blaise 74, 157

Paweł św. 76, 156

Pawłowicz Edward 37

Peirce Charles Sanders 47

Pieszczachowicz Jan 49,
209

Pigoń Stanisław 43, 185

Pitagoras 19, 54

Platon 11, 43, 44, 51, 55,
61, 81–83, 117, 209

Pope Aleksander 58, 127

Poprawa Adam 23, 37, 43,
48, 49, 112, 188, 206,
209

Poussin Nicolas 137

Pręczkowska Hanna 20,
21, 208

Prokopiuk Jerzy 25, 209

Przyboś Julian 29, 64

Przybylski Ryszard 16, 17,
19, 21, 23, 50, 51, 67,
119, 133, 137, 138, 150,
162, 166, 210

Pszczółowska Lucylla 42,
142, 210

R

Rilke Rainer Maria 185
Rowińska Maria 133, 134,
210
Rowiński Cezary 11
Rutkowski Krzysztof 186,
210

S

Schelling Friedrich Wil-
helm 94
Schlauch Margaret 13, 210
Schopenhauer Artur
98–100, 166
Schubert Franz 106, 182,
183, 195
Sęp-Szarzyński Mikołaj
133
Słowacki Juliusz 34, 36, 70,
71, 206
Smolka Iwona 129, 207
Sokół Lech 17, 210
Sokrates 83
Spinoza Baruch 11, 13
Spitzer Leo 32
Staff Leopold 80, 153, 209
Stevens Wallace 9, 59, 210
Stróżewski Władysław 11,
94, 208, 210
Suska Dariusz 169, 207
Szacki Jerzy 118

Szaniawski Klemens 12,
207

Szestow Lew 77

Szostkiewicz Adam 167,
207

Szymon Mag 157

Ś

Święcicka Krystyna 92,
210

T

Tatarkiewicz Władysław
85, 88
Tischner Józef 92, 210
Trznadel Jacek 24, 64, 65,
210

W

Waleńczyk Jerzy 116
Waśko Andrzej 10, 29,
116, 206
Watteau Antoine 122
Weil Simone 77
Wereszczaka Michał 37, 38
Wereszczakówna Maryla
128, 187
Wergiliusz 5, 28, 29, 74,
199, 207
Wikarjak Jan 118, 207
Witkowska Alina 187, 188
Wittgenstein Ludwig 44,
45, 47, 49, 51–54, 56,
63, 73, 159, 210

Wolniewicz Bogusław 53,

210

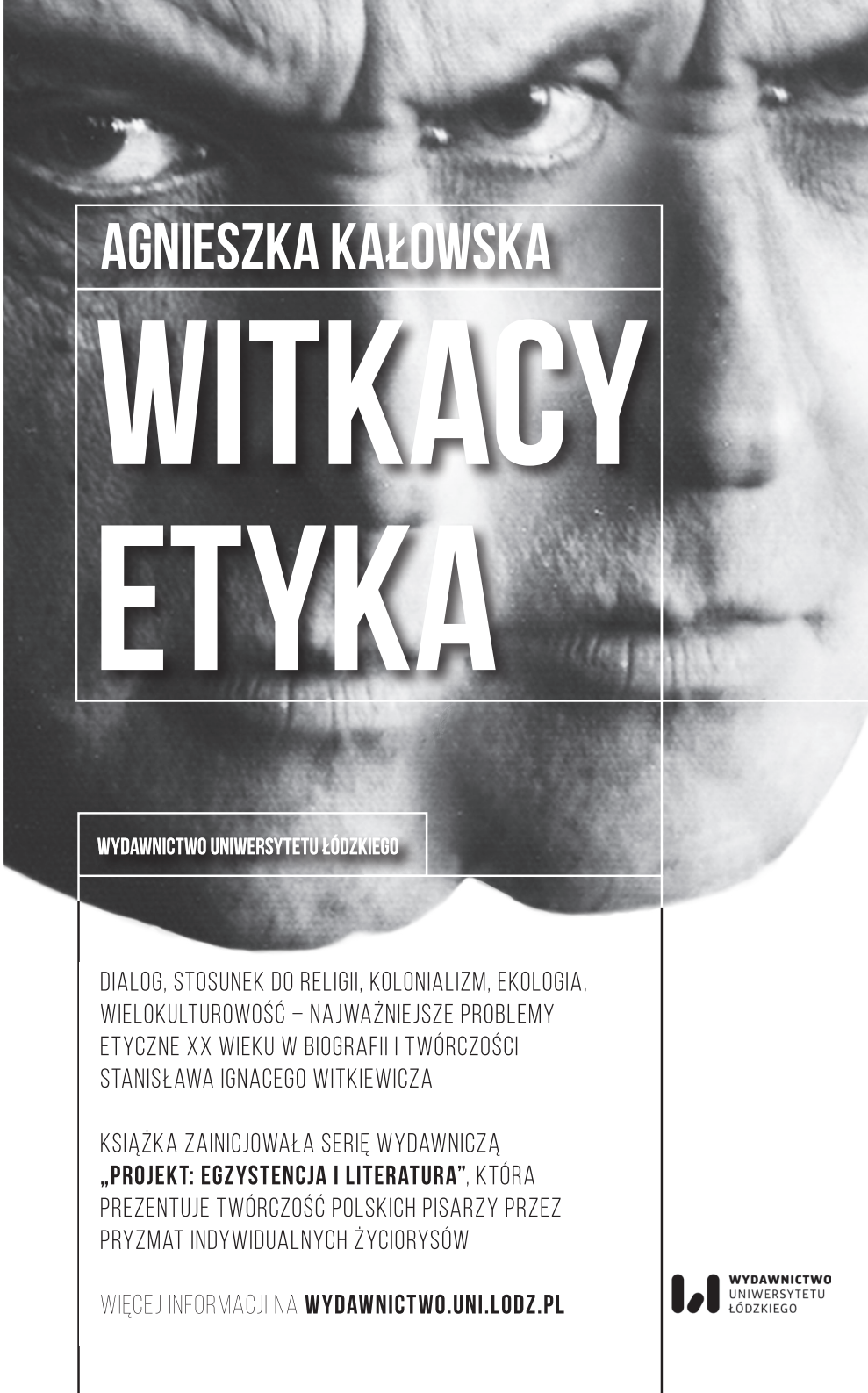
Wujek Jakub 131, 172

Z

Zalewski Sylwester 51, 208

Zeler Bogdan 79, 80, 210

Zielińska Marta 106, 210



AGNIESZKA KAŁOWSKA

WITKACY ETYKA

WYDAWNICTWO UNIwersYTETU ŁÓDZKIEGO

DIALOG, STOSUNEK DO RELIGII, KOLONIALIZM, EKOLOGIA,
WIELOKULTUROWOŚĆ – NAJWAŻNIEJSZE PROBLEMY
ETYCZNE XX WIEKU W BIOGRAFII I TWÓRCZOŚCI
STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA

KSIĄŻKA ZAINICJOWAŁA SERIĘ WYDAWNICZĄ
„**PROJEKT: EGZYSTENCJA I LITERATURA**”, KTÓRA
PREZENTUJE TWÓRCZOŚĆ POLSKICH PISARZY PRZEZ
PRYZMAT INDYWIDUALNYCH ŻYCIORYSÓW

WIĘCEJ INFORMACJI NA **WYDAWNICTWO.UNI.LODZ.PL**

 **WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**

