Alina Świeściak

Melancholia *versus* tradycja. Jarosław Marek Rymkiewicz

ABSTRACT. Świeściak Alina, *Melancholia versus tradycja. Jarosław Marek Rymkiewicz* [Melancholy *vs*. tradition. Jarosław Marek Rymkiewicz]. „Przestrzenie Teorii" 13. Poznań 2010, Adam Mickiewicz University Press, pp. 77-116. ISBN 978-83-232-2176-0. ISSN 1644-6763.

In this article various manifestations of melancholy syndrome in Jarosław Marek Rymkiewicz's poetry created after 1989 are analysed. However, his previous works are also studied. The problem of the relation of melancholy to tradition and the past in its classical understanding is researched as it is of key importance for understanding the oeuvre of the author of *Animula*. Referring to Harold Bloom's theory, the author shows the melancholy relation of Rymkiewicz's poetry with tradition, first of all in reference to the poetry of Baroque and to Bolesław Leśmian. Rymkiewicz's melancholy also consists of the attitude to death which is present in this poetry and the transgressive treatment of corporality as well as understanding of the language as the one which from the very beginning is marked by the lack, traumatised and suspending communication.

Melancholia, będąca efektem nieprzezwyciężonego poczucia utraty, nieprzesadnie kojarzy się z twórczością Jarosława Marka Rymkiewicza – wielkiego afirmatora, jednego z najważniejszych współczesnych klasycystów. Według wszelkich przewidywań bycie klasycystą powinno skutecznie chronić przed syndromem melancholii. Bo chociaż zorientowany na przeszłość klasycyzm nie unieważnia teraźniejszości, nie zamyka „ja" w obezwładniającej niezmienności przeszłego. W „klasycystycznej interakcji" zyskują obydwie strony – nie tylko przeszłość, ale i teraźniejszość. Przeszłość dzięki teraźniejszości zostaje zaktualizowana, ożywiona, zaś teraźniejszość dzięki przeszłości – uwznioślona, uzyskuje kulturową nobilitację. Czas nie ma tu więc charakteru antagonizującego czy traumatyzującego. Przynajmniej tak to wygląda na pierwszy rzut oka. Tak też traktuje go Rymkiewicz w pierwszym okresie twórczości, czemu daje wyraz przede wszystkim w zbiorze manifestów *Czym jest klasycyzm*. Poeta przedstawia się tutaj jako ten, który scala, jest obrońcą jedności sztuki i jedności czasu („ocalić jedność czasu"[1]). Gdy mit przestał być siłą społecznego scalenia, a przestał nią być bardzo dawno – proces rozchodzenia się mitu i społecznej praktyki rozpoczął się przecież już w średniowieczu – za przywrócenie stanu *participation mystique* odpowiedzialna jest

[1] J.M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, PIW, Warszawa 1967, s. 86.

sztuka. Rymkiewicz wie, że powrót do odczuwania mistycznego porządku jest niemożliwy, ale poecie każe robić wszystko, „by mit przywrócić życiu i przyszłości”[2]. Za jedyną drogę powrotu uznaje nieustanne penetrowanie przestrzeni symbolicznej, repetycję uzgadnianego z „siecią symboliczną” (Cassirer) doświadczenia zbiorowego i indywidualnego, ponieważ tylko w zrytualizowanym doświadczeniu może się ujawnić dawno zatracona siła mistyczna[3].

Rymkiewicz nie traktuje zatem przeszłości (tradycji) jako siły odśrodkowej, rozrzedzającej i podającej w wątpliwość spójność podmiotową, ale wręcz przeciwnie – traktuje ją po Eliotowsku jako siłę dośrodkową i gwarant tejże spójności. Praca melancholii jako, by tak rzec, niezdrowej relacji z przeszłością staje się wyczuwalna dopiero wówczas, kiedy w miejsce jej pozytywnej wersji, czyli tradycji, podstawimy konkretne byty – zmarłych poetów. A nawet: po prostu zmarłych. Oto jak Rymkiewicz, a za nim Przybylski, wykłada swój stosunek do świata zmarłych (pozornie wszystko jest w najlepszym porządku): „(...) poeta, kontrolujący zmarłych, jest równocześnie kontrolowany przez nich”[4]. Tak „działa” Wieczne Teraz, tak przejawia się spójność, ciągłość czasu i po Eliotowsku pojętej tradycji, a jednak poddanie się kontroli zmarłych nie wydaje się stanem tak bezpiecznym, jak sugeruje poeta. Rymkiewicz mówi, co prawda, że „(...) obcowanie ze zmarłymi jest jedynym ratunkiem dla poety”[5], już jednak kiedy rekapituluje dzieje motywu duszyczki w literaturze europejskiej[6], rozumiemy, iż poetyckie życie zmarłych nie musi wynikać z ugruntowującej zbiorową tożsamość potrzeby komunikacji ponad czasem, że ich obecność bywa raczej wyrazem wyobcowania niż wspólnoty. Koczujące po literaturze dusze współczesnych Europejczyków odłączone są nie tylko od życia, ale także od nieśmiertelności i Boga, oczekują pomocy – i dlatego „ekstrapolują się” w jedyną przestrzeń zapewniającą komunikację – przestrzeń tekstu. O ambiwalentnym uwikłaniu w tradycję i życie zmarłych świadczy też przywołany przez Rymkiewicza za Malinowskim termin „sakrokanibalizm”. Zmarły (zmarli poeci) jest pożeranym „ze wstrętem, ale i z wielką czcią” c i a ł e m (właśnie cielesność tego procederu będzie dla mnie stanowiła asumpt do melanchologicznych refleksji o zmarłych). Chęć utrzymania więzi równoważona jest tu potrzebą jej zerwania. Podobnie, mówi Rymkiewicz, jest z poetą:

---

[2] Tamże, s. 120.

[3] Zob. tamże, s. 136.

[4] Tamże, s. 171.

[5] Tamże, s. 173.

[6] Zob. J.M. Rymkiewicz, *Animula vagula blandula*, [w:] tegoż, *Czym jest klasycyzm…*, dz. cyt., s. 130-164.

> Każdy poeta, każdy artysta szukający swego miejsca w czasie teraźniejszym, jest więc czymś w rodzaju sakrokanibala: pragnie równocześnie zerwania i podtrzymania więzi. Jeśli można tak rzec, pożera przeszłość, by ją ocalić, by mogła ona stać się przyszłością[7].

Julia Kristeva powiedziałaby natomiast, że poeta sakrokanibal boi się utraty – woli wchłonąć, niż utracić. „Kanibalistyczna wyobraźnia melancholijna wypiera realność utraty, podobnie jak czyni to ze śmiercią"[8]. Problem w tym, że wchłanianie zmarłych poetów to niekoniecznie proste przyswajanie – niczym pokarmu, który powinien bezkolizyjnie włączyć się w strukturę cielesną biorcy. To agon. Rymkiewicz nie mówi tu, co prawda, o lęku przed zmarłymi (poetami), jego sakrokanibalizm nie przewiduje „błędnych odczytań" – czy w ogóle sytuacji sporu, kolizji – ale jak wiemy z lekcji Harolda Blooma, sytuacja ta, a więc agon z „wielkimi zmarłymi", jest w przypadku silnego twórcy nie do uniknięcia[9]. Zmarły, o którym pisze Rymkiewicz, to nie tylko wielki dobrodziej pozwalający nam (a przede wszystkim poecie) żyć dzięki „sieci symbolicznej", jaką zawiązał lub znacząco podtrzymał (a zatem ktoś, kogo pragnie się „wchłonąć" jako wytwórcę dóbr duchowych, które można w ten sposób pomnażać, zapewniając im ciągłość), ale i ktoś, kto swoją narzucającą się obecnością i niekwestionowanie wielką pozycją prowokuje do tego, by go zniszczyć (a przecież pożarcie zapewnia idealne unicestwienie, zniknięcie „bez śladów"). Rymkiewicz z czasów manifestów klasycystycznych ma – można to chyba w ten sposób ocenić – pewien kłopot z problemem oryginalności. Zaraz po tym, jak nazwie poetę sakrokanibalem, zastrzega się:

> Proszę mnie źle nie zrozumieć. To, co napisałem, nie jest pochwałą kopistów czy epigonów. (...) Kopista jest kronikarzem czasu przeszłego: sztuka istnieje dla niego tylko w czasie przeszłym i tylko w czasie przeszłym gotów jest o niej mówić. (...) A klasycyzm to nie wierność temu, co się nam w przeszłości podoba. Klasycyzm to nieustanna walka o swoje miejsce w kulturze, a więc w czasie teraźniejszym (...), to wreszcie nieustanne projektowanie siebie i innych w przyszłość[10].

---

[7] Tamże, s. 172.

[8] J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Ryziński, wstęp M.P. Markowski, TAiWPN Universitas, Kraków 2007, s. 14.

[9] Zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, TAiWPN Universitas, Kraków 2002.

[10] J.M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm*..., dz. cyt., s. 172. Dlatego – dodajmy za Rymkiewiczem – lepszym poetą jest Iwaszkiewicz niż Tuwim, bo ten pierwszy zrozumiał, że indywidualnego przeżycia nie da się ocalić w poezji, jedynie to, co wspólne, może zostać wyrażone i przechowane; na pojmowaną po Tuwimowsku oryginalność nie ma więc miejsca w kulturze.

Dlatego miejsce „pierwszej kategorii" w systemie myślowym Rymkiewicza zajmie powtórzenie jako „gwarancja niezniszczalności wiersza". Oryginalnym można zatem być wyłącznie w ramach powtórzenia (a właściwie – mówi poeta – ponowienia[11]). Mam wrażenie, że niezupełnie chybione będzie pytanie, dlaczego dla wyrażenia tak afirmacyjnej myśli o współistnieniu czasów w Wiecznym Teraz użył Rymkiewicz słów „agonicznych", których nie powstydziłby się sam Bloom. Być może, pisząc o „walce o swoje miejsce w kulturze", nie miał na myśli niczego przesadnie agresywnego (ówczesny język obfitował w podobne militarystyczne formy), ale może jednak przeczuwał, że to współistnienie żywych i zmarłych poetów nie będzie tak bezpieczne, jak chciałby tego pozytywny projekt współczesnego klasycyzmu. Co istotne – i do czego przyjdzie mi w odpowiednim momencie wrócić – owa „walka o swoje miejsce w kulturze", jeśli łączyć ją z lękiem przed wpływem, związana jest nieuchronnie, jak twierdzi Bloom, z alienacją melancholii.

Śmierć i umarli

Ryszard Przybylski zwraca uwagę na jeden aspekt relacji pomiędzy żywym i zmarłym poetą: żywy ma zabezpieczać język zmarłego („Język przodków został zagrożony. (...) Klasycyzm to obrona języka przodków"), a zabezpieczając język, bronić zagrożonej idei człowieka jako podmiotu („Mówić językiem przodków, to stwarzać z siebie oś kosmiczną, podmiot"[12]). Zmarły poeta (Przybylski mówi o przodkach), aktywując w żyjącym archetypiczną moc języka, wyłącza go z czasu linearnego, historycznego, i przemieszcza w czas rytuału, czas kosmiczny. „Śmierć rozdaje artystę ludziom"[13] – powiada Przybylski, co ma znaczyć, że dla kultury istnieje tylko to, co zostało w kulturze (a więc w tekście, obrazie czy dźwięku) zapamiętane. Liczą się dla niej zatem nie tyle żywi, ile umarli artyści. Fakt, że twórczość Rymkiewicza to „wieczne Zaduszki", nie powinien więc nikogo dziwić. Tym bardziej, że śmierć jest tu, jak twierdzi Przybylski, jedynie ideą (śmierci), a właściwie hipostazą. I jako taka ma ona moc wprowadzania ładu i nadawania sensu. Koncepcja Wiecznego Teraz znosi tragiczność śmierci, bo każdy grób jest równocześnie kolebką. Jakkolwiek trup jest paskudny, śmierć nie przeraża. A nadobecność trupów w twórczości Rymkiewicza tłumaczyłaby się zainteresowaniem momentem przejścia pomiędzy bytem cielesnym i kulturowym, odpowiada-

[11] Zob. tamże, s. 181.
[12] R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, wstęp M. Janion, Czytelnik, Warszawa 1978, s. 19.
[13] Tamże, s. 38.

jącym momentowi przechodzenia od życia do śmierci i od śmierci do Wiecznego Teraz. Stąd też wybór poetyki barokowej (a właściwie należałoby powiedzieć: manierystycznej) – jako rozsmakowanej w obrazie rozkładu – a nie romantycznej, w której trup wiedzie „żywot wtóry", pozostając nienaruszonym przez proces gnicia. I jeszcze jedno, zdaniem autora *To jest klasycyzm*, wszystko prowadzi u Rymkiewicza do zmartwychwstania trupa, ożywienie równa się włączeniu w język, a dopiero niemota jest dla niego śmiercią wtórą – i ostateczną. Trup mówiący to trup, można rzec, ukulturowiony (wchłonięty i zabezpieczony przez kulturę), bo granice języka są nie tylko – i może nie przede wszystkim – granicami świata, ale granicami kultury właśnie. Jako taki jest on równie „niewinny" jak otwierająca przestrzeń ładu śmierć. A jeśli bywa wampirem – to co najmniej tyle samo zabiera, ile daje. Tak więc zasadą rządzącą światami żywych i umarłych jest (powinna być) symbioza.

Wszystko, o czym mówię, rekapitulując sądy Przybylskiego, jest powszechnie znane. Może nawet stanowi coś w rodzaju *consensus omnium* na temat twórczości Rymkiewicza[14]. Proponuję zatem przyjrzeć się tej twórczości od nieco innej strony – od której śmierć i jej rekwizytorium budzą więcej przerażenia niż zrozumienia dla ich niezbędności w procesie przechodzenia do Wiecznego Teraz.

„Po nas co zostaje?"

Jednym z najważniejszych poglądów Jacques'a Lacana na tamach zmarłych – z którymi relacje są, według autora *Seminariów*, równie ważne (jeśli nie ważniejsze) jak stosunki z żywymi – jest stwierdzenie, że relacje te nigdy nie przebiegają w atmosferze wzajemnego zrozumienia

[14] Zgadzają się z Przybylskim na przykład Jacek Trznadel, a za nim, delikatnie go korygując, Marzena Woźniak-Łabieniec. Trznadel mówi o przeszłości w poezji Rymkiewicza jako „transcendencji (...) od kultury do kultury" (J. Trznadel, *Zamknięte i otwarte*, [w:] tegoż, *Róże trzecie. Szkice o poezji współczesnej*, PIW, Warszawa 1966; Woźniak-Łabieniec o tym, że „(...) u wczesnego Rymkiewicza umarli żyją w porządku kultury" (M. Woźniak-Łabieniec, *Klasyk i metafizyka. O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2002, s. 34); taka również, potwierdzająca konstruktywną rolę kultury i związanych z nią motywów autotematycznych w twórczości Rymkiewicza, jest konstatacja Adama Poprawy (zob. A. Poprawa, *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1999). Bardzo interesująco – i nieco inaczej niż dotychczas wymieni – na problem Rymkiewiczowskiego klasycyzmu patrzy Marcin Jaworski, szukając związków autora *Metafizyki* z literaturą nowoczesną (zob. M. Jaworski, *Rewersy nowoczesności. Klasycyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 56-79).

i że komunikacja na linii żywy – zmarły zawsze jest utrudniona[15]. Obciążona winą kradzieży i problemem ofiary[16]. Żywi skradli umarłym język (jak Prometeusz bogom ogień). Mając coś, co nie należy do nich, zyskują wywyższające ich poczucie istnienia (ludzie mający ogień są „równi bogom") lub wręcz przeciwnie, czują się zdegradowani (identyfikują z umarłymi). W jednym i drugim przypadku muszą ponieść ofiarę (bo stali się właścicielami czegoś, co nie należy do nich), która ma jednak (obok negatywnych) skutki pozytywne – staje się motorem życia (dzięki niej rodzi się pragnienie). Ale życia nieustannie od tej pory (od momentu uświadomienia sobie istoty tej relacji) skazanego na negocjowanie z umarłymi. Co ważne, w dialektyce postępowania z bogami i umarłymi nie ma miejsca na pełne pojednanie, przypomina ono raczej nieustanną szarpaninę (w swojej praktyce psychoanalitycznej i wykładach Lacan uczył przede wszystkim, jak „układać się z umarłymi").

W przeważającej mierze problem z umarłymi polega na tym, że, jak na razie – a wolno chyba przypuszczać, że sytuacja ta nie jest przejściowa – nie udało nam się (nam, czyli, szumnie mówiąc, ludzkości) usymbolizować śmierci. Funkcjonujące w sztuce i rytuale obrazy czy obrzędy to stanowczo za mało, by można było mówić o pełnym sukcesie w tym względzie. Większość komentatorów poezji Jarosława Marka Rymkiewicza postępuje z tą twórczością tak, jak gdyby nadobecność śmierci, zmarłych, trupów (pomiędzy umarłym a trupem istnieje różnica: jak powiedziałby Lacan, pierwszy jest realną, drugi wyobrażeniową reprezentacją śmierci) była w niej po prostu argumentem na rzecz jedności czasu i języka, czymś w rodzaju hołdu złożonego tradycji polskiej (i szerzej: śródziemnomorskiej) kultury (np. określenie Przybylskiego: śmierć jako „cement" życia). Fakt, że podmiot Rymkiewicza funkcjonuje na granicy światów, że interesuje go przede wszystkim penetrowanie wąskiego pasa „pomiędzy", również bywa interpretowany w tym duchu – jako sytuacja dająca szansę komunikacji pomiędzy historią i kulturą (jak mówi Przybylski, komuni-

---

[15] Stosowana w tym tekście metodologia sięgająca do psychoanalizy może się wydawać nieprawomocna w odniesieniu do poety, który psychologizmowi w badaniach literackich wyraźnie się przeciwstawiał. Rymkiewicz negował skuteczność Jungowskiej teorii archetypów (zob. np. J.M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Czytelnik, Warszawa 1968, s. 10), wydaje się zatem prawdopodobne, że zanegowałby również metodologiczną przydatność teorii Jacques'a Lacana i Julii Kristevej. Nie znaczy to jednak, że nie wykażą one pewnej operacyjnej skuteczności w odniesieniu do tej antypsychologicznie zorientowanej poezji.

[16] Najwięcej na temat śmierci pisze Lacan w pierwszym eseju *Ecrits*, poświęconym *Skradzionemu listowi* Edgara Allana Poego. Zob. S. Schneiderman, *Jacques Lacan. Śmierć intelektualnego bohatera*, przeł. Ł. Mokrosiński, Wydawnictwo Andrzej Żórawski, Warszawa 2004, s. 69-71.

kację zapewnia tu stylizacja[17]). Tak w istocie bywa. Często jednak podmiot wierszy Rymkiewicza – niejako wbrew deklaracjom zawartym w jego klasycystycznych manifestach – sytuuje się w miejscu, z którego widać nie tyle to, co wspólne, co daje szansę porozumienia, ile niedające się uzgodnić różnice. Funkcjonuje on wówczas w niepokojącym zawieszeniu – uzurpując sobie prawo do języka, który nie należy do niego (który „skradł" umarłym), wydaje się równie daleki od świata żywych, jak umarłych[18]. To, co miało być przestrzenią komunikacji, objawia swoją zdolność do unieważniania i wyobcowywania:

No to posłuchaj: o czym mówią zmarli
No to posłuchaj: nie mają ci nic do powiedzenia
Czy pleśń czy rdza
i niech się już zacznie
(*Nie mów tego dzieciom*, z tomu *Metafizyka*[19])

(...) A to, co zostaje,

Jeśli zostaje, nie jest, czym być miało
(...)
Po nas co zostaje?
Szelest krwi, szelest liści, sucha dykcja ptaków.
(*Gibbon*, M)

Te fragmenty wczesnego tomu zatytułowanego *Metafizyka* (1963) nie świadczą, co prawda, o braku komunikacji pomiędzy żywymi i umarłymi, ale mówią o pęknięciu, szczelinie, która dzieli oczekiwania, zamiary, wysiłki od ich nieprzewidywalnych, zawsze rozczarowujących efektów. Przeszłość i tradycja – jeśli mają być nauczycielkami, to przede wszystkim tego, jak przyjmować rozczarowania i jak odchodzić. Milczący zmarli nie mogą nauczyć żywych niczego poza wchodzeniem w mroki śmierci. Ale

---

[17] Zob. R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, dz. cyt., s. 42.

[18] Na temat relacji żywych i umarłych w twórczości Rymkiewicza zob. np. H. Augustyniak, *„Ten kto umiera rodzi się czy kona"*, „Teksty" 1979, nr 3; o relacji żywy – trup zob. też A. Kałuża, *Jarosław Marek Rymkiewicz: cała wstecz!*, [w:] taż, *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, TAiWPN Universitas, Kraków 2008; Woźniak-Łabieniec, postrzegająca tę relację jako układającą się raczej pomyślnie, wskazuje jednak na dwa teksty Rymkiewicza, w których pisze on wyraźnie o zagrożeniu, jakie się z nią wiąże: jednym z nich jest drukowany we „Współczesności" tekst *Zapach słodki i odurzający* (1960, nr 11, s. 6), drugim *Człowiek z głową jastrzębia* z tomu pod takim samym tytułem.

[19] Dalej będę stosowała następujące skróty odnoszące się do tytułów poszczególnych tomów: M – *Metafizyka*, Ani – *Animula*, An – *Anatomia*, Ctjd – *Co to jest drozd*, Tr – *Thema regium*, UM – *Ulica Mandelsztama*, Mdp – *Moje dzieło pośmiertne*, Znbp – *Znak niejasny, baśń półżywa*, ZsM – *Zachód słońca w Milanówku*, Dwg – *Do widzenia gawrony*.

natura może uczyć odchodzenia z większym powodzeniem niż kultura. Poeta, im starszy, tym jest o tym bardziej przekonany – począwszy od tomu *Znak niejasny, baśń półżywa*, jego podmiot odwołuje się do natury coraz wyraźniej. Coraz bardziej też jest pewny, że wiedza, również kulturowa, nie zbawia, przed niczym nie chroni. Pozostawia jednak w podmiocie ślady obecności (będące równocześnie śladami przodków), dokonując melancholicznego rozszczepienia na mnie (tego oto) i innych (umarłych) we mnie[20].

Dopóki „inny we mnie" wzmacnia poczucie tożsamości, nie można mówić o melancholii Rymkiewiczowskiego podmiotu ani świata, jednak w momencie, w którym dochodzi do rozejścia się tych sfer, rozpoczyna się praca melancholii. A ślad innego bardzo rzadko bywa w wierszach Rymkiewicza znakiem bezkolizyjnym.

Różnica pomiędzy bytami, z których jeden jest po tej, a drugi po tamtej stronie, polega między innymi na dostępie do języka: umarły otwiera żyjącemu przestrzeń mowy, której sam od momentu śmierci jest pozbawiony. Skazany na funkcjonowanie poza obszarem symbolizacji, znajduje się niejako „poza zasięgiem". A zatem motyw kradzieży języka udosłownia się: trup nie mówi, tylko gulgocze, skrzeczy, szeleści. Kradzież pozbawiła go głosu[21].

Nie wysłowi ani słowa ani drzewa
Jak on łaknie jak on suchy piasek łyka
Jak się krztusi jak się ciekłą gliną dławi
Jak w nim glina jak w nim piasek szybko znika
Jak on gryzie jak on czarną ziemię trawi
(*Na trupa (III)*, An)

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

Kiedy krtań się dławi w pleśni
Kiedy płuca chrzęszczą w dymie
(...)

[20] Najbardziej „klasycznie" – melancholicznie – rozszczepienie to przebiega w *Ulicy Mandelsztama*, gdzie świadomość podmiotu to jedna wielka rana po zmarłych (konkretnych i legendarnych, a także po spersonifikowanej ojczyźnie: *13 grudnia*, UM); ich śmierć wydaje się też w twórczości Rymkiewicza najbardziej „konstruktywna", bo kształtująca patriotyczną świadomość.

[21] Anna Kałuża ten grzechoczący język interpretuje jako transpozycję wątków biblijnych – pomieszanie języków jako kara za nieposłuszeństwo. Zob. A. Kałuża, *Jarosław Marek Rymkiewicz: cała wstecz!*, dz. cyt., s. 66.

A krtań co artykułuje
A kość gdy o kość zazgrzyta
A to próchno czy to język
A ten język o co pyta

Gdyś jest trupem sylabizuj
Nerw po nerwie zdartą skórę
Ciało to jest elementarz
Kto to pisze czyje pióro

A ty trzepocz się języku
A ty kołacz się w ciemności
A ty trupie łomocz w próchno
My prosimy ciebie w gości

A ty grzechocz a ty skrzekocz
A ty chrzęść nam pusta skóro
A gdy nie chcesz nam skrzekotać
Umrzesz trupie śmiercią wtórą
(*Na trupa (V)*, Ctjd)

Grzechotanie, skrzeczenie, skrzekotanie to substytut mowy, a raczej stan „postmowny" i „przedmowny" równocześnie, z którego mowa może się (na nowo) narodzić, utrzymujący trupa „przy życiu" – życiu nieprzypominającym, co prawda, zwykłej ludzkiej aktywności, ale niebędącym też śmiercią ostateczną („wtórą"). A zatem wszystko, co wydobywa się z gardła trupa, stanowi zabezpieczenie dla niego samego i szansę (przyszłej komunikacji) dla żywego. Jednego nie można jednak o owym stanie powiedzieć: że jest on manifestacją znaczenia, a zatem że współtworzy dyskurs. Bełkot leży poza obszarem symbolizacji, czyli poza kulturą. Jest co najwyżej kulturą utraconą.

Jeden z ulubionych bohaterów wierszy Rymkiewicza, Edmund Husserl zajmujący się w *Badaniach logicznych* problemem znaku i oznaki, do tych ostatnich zaliczając wszystkie pozasłowne formy „komunikacji", pisze:

> Takie manifestacje [mimika i gestykulacja] nie są wyrażeniami w sensie mówienia, w świadomości tego, kto w ten sposób uzewnętrznia [swój stan psychiczny], nie stanowią, tak jak tamte, fenomenalnej jedności z uzewnętrznianymi przeżyciami; nikt w nich drugiemu nic nie komunikuje, przy manifestowaniu nie towarzyszy im intencja charakterystycznego dla wyrażeń przedłożenia jakiejś „myśli", bądź to innym, bądź to sobie samemu, o ile jest sam. Krótko, takie „wyrazy" *właściwie nie mają znaczenia*[22].

[22] Cyt. za: J. Derrida, *Głos i fenomen*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 58-59.

Jacques Derrida, komentujący *Badania logiczne* w *Głosie i fenomenie*, dodaje, że to, co Husserl mówi o geście i mimice, równie dobrze daje się zastosować do życia przedświadomego i nieświadomego[23]. U Rymkiewicza zadanie komunikacji, któremu krtań trupa nie może podołać, bierze na siebie jego ciało. To ono miałoby być autorem takiego przedświadomego czy „postświadomego" komunikatu. Cóż z tego, kiedy ciało tym bardziej pozbawione jest znaczenia – ono jedynie wskazuje, wyraża za pomocą czystej obecności (a więc również oznacza, a nie znaczy)[24]. A wszystko, co wskazuje (oznacza), twierdzi dalej Derrida, jako że oddala od obecności dla siebie, składa się na proces działającej w znakach śmierci[25]. Tutaj praca śmierci przebiegałaby zatem dwutorowo: jej nośnikiem byłby nie tylko brak (głosu będącego znakiem świadomości i świadomością samą), ale i – paradoksalnie – obecność, która próbując komunikować, wychodzi poza siebie, poza nieme życie trupa, przeczy sobie. Inaczej mówiąc, skrzekotanie, grzechotanie, skrzeczenie zadają śmierć śmierci trupa, ale nie będąc głosem, nie czynią go żywym.

Istotniejszy niż życie trupa jest oczywiście problem dwuznacznej relacji, w jaką wchodzi z nim podmiot. Z przytoczonych fragmentów wierszy wiadomo tylko tyle, że podziemny byt trupa stanowi dla niego (podmiotu) zagadkę – stanowczo więcej tu pytań niż stwierdzeń. Co ciekawe jednak, od pytań droga prowadzi do nakazów. Podmiot jest najwyraźniej przekonany, że taki właśnie – nie znaczący, ale oznakowujący; nie komunikujący, jakkolwiek uwięziony w języku – powinien być byt trupa. I jako taki może przydać się żywym („A ty grzechocz a ty skrzekocz / A ty chrzęść n a m pusta skóro"). O tym, do czego taki grzechoczący trup może się nadać, za chwilę, teraz jednak pozwolę sobie wyrazić wątpliwość co do tego, że uaktualnia i uaktywnia on proces mowy, jednoczy z językiem przodków. Wiele wskazuje na to, że trup to przerwa w języku, brak aktualizujący się również w samym podmiocie, który od czasu do czasu zrównuje swój status ze statusem martwego gnijącego ciała, już z góry dostrzegając wyrwę w istnieniu tam, gdzie jeszcze nic jej nie potwierdza:

Jak on ten trup bełkocze krzyczy gada
Jak on ten trup pośrodku mnie zasiada

Jak on ten trup krwią ciepłą po mnie spływa
Jak on ten trup wie jak się trupem bywa

Agonia ta ach jeszcze nieskończona
Czy to ja w nim czy on we mnie kona

[23] Zob. tamże, s. 59.

[24] Zdaniem Husserla, całe życie psychiczne podmiotu pozostaje poza obszarem tak pojętej komunikacji.

[25] Zob. J. Derrida, *Głos i fenomen*, dz. cyt., s. 67.

Czy to ja w nim czy on we mnie gnije
Jak on ten trup jak ze mnie je i pije

Jak on ten trup całuny z siebie zdziera
Jak on ten trup rodzi się i umiera.
(*Jak on ten trup*, Ctjd)

Podmiot jest tu ofiarą szlochającego trupa („ze mnie je i pije"), ale ofiarą, której nie poprzedziła wina. Trup to pasożyt wcinający się w „ciało" mówiącego, nadwerężający granicę pomiędzy nimi, działający nań neantyzująco, rozbijający poczucie istnienia. Co ciekawe, ten trup „gada". Jest to jeden z nielicznych przypadków, kiedy Rymkiewicz dopuścił trupa do samego przedsionka mowy (wszak gadanie to jeszcze nie mowa, bo nie ma w nim sensu, co najwyżej rozchodzenie się sensów), mam jednak wrażenie, że stało się tak właśnie dlatego, iż byt podmiotu i byt trupa nałożyły się na siebie. Podmiot stał się trochę martwy, a trup trochę ożył. Ta „komunikacja" z gadającym trupem to chyba jednak autokomunikacja, „rozmowa" z sobą jako stającym się brakiem.

Dwuznaczny charakter języka w procesie stawania się trupem najwyraźniej daje o sobie znać w wierszu *** [Już tam jestem] z *Thema regium*:

Już tam jestem a tu jeszcze bywam
Już się śmierci imieniem nazywam

Już tam jestem już z tamtej strony
Już pośmiertnie przeinaczony

(...)

Już tam krtań mi w próchnie próchnieje
Ale język ma jeszcze nadzieję

Bo choć stamtąd zgrzytam i płaczę
To tu język się w ustach kołacze

I choć noga choć ręka tam gnije
To mój język z obłoków tu pije

(...)

I choć język tam stygnie w popiele
Ja tu jeszcze językiem mielę

Mówi śmierć: nie ma na cię śmierci
Pokąd język w ustach się wierci

Tak się życiu tak śmierci wymyka
Kto tu w ustach zapomniał języka

Wygląda na to, że język jest zdolny do zniesienia antynomii pomiędzy życiem i śmiercią. Ale tylko język rozumiany jako narzędzie kultury, a nie jako ludzki wyróżnik bytu indywidualnego. Podczas gdy w tym drugim przypadku odebranie języka to dramat (koniec języka tożsamy z końcem bytu indywidualnego), ten pierwszy nie zakłada końca, ale wieczne odradzanie się (koniec języka indywidualnego jest początkiem następnego, a wszystkie one składają się na niekończący się język wspólnoty). Dopóki „się wierci", niezależnie od śmierci ciała (a raczej licznych ciał), żyje mowa. Wiersz *** [Już tam jestem] idealnie wpisuje się zatem w wyznaczoną przez Przybylskiego pocieszycielską, konstruktywną interpretację śmierci w twórczości Rymkiewicza, ale pomija to, co w „trupich" wierszach autora *Metafizyki* najbardziej niepokoi. Można to jednak odnaleźć w przeważającej większości tych tekstów – podmiot, „wmyślając" się w temat swoich refleksji, w trupie nie znajduje najczęściej nic prócz tego, co semiotyczne (cielesne, popędowe, niepodlegające symbolizacji – Kristeva). Odnajduje w nim stratę, którą będzie się starał pokonać, przywracając niemowę mowie w wysiłku wiersza – z czasem coraz mniej przekonany do powodzenia tego przedsięwzięcia.

„Mój język pleśń jest i pleśń będę wszystek"

Nadobecność śmierci i trupów w twórczości Rymkiewicza można tłumaczyć jego predylekcją do literatury okresu baroku (nietrudno to udowodnić, biorąc pod uwagę liczne reprezentacje literackich bohaterów tego czasu – Naborowski, Morsztyn i Baka to tylko nazwiska pierwsze z brzegu) oraz uzależnieniem od ówczesnego wzorca stylistycznego i pewnego wyobrażeniowego modelu świata, w obszar którego wchodziłoby również wyobrażenie śmierci. Równie dobrze wyjaśnienia owego tanatologicznego nadmiaru można szukać poza obszarem tradycji, posiłkując się psychoanalitycznymi koncepcjami podmiotu.

Nie chcę powtarzać tego, co powszechnie znane, a zatem ograniczę się do niezbędnego minimum. Jak wiadomo, psychoanaliza zrywa z „separatystyczną" koncepcją „ja", każącą traktować ciało i świadomość jako dwie oddzielne sfery. Proponuje ona integracyjny punkt widzenia – podmiot nie tylko ma ciało, ale i jest ciałem. Freud szczególnie uprzywilejowaną strefą ciała, bo obdarzoną funkcją „kontrolowania" tożsamości, czyni jego powierzchnię. W *Ego i id* pisze on: „(...) ego ma przede wszystkim charakter cielesny, jest ono nie tylko istotą powierzchniową, lecz wręcz projekcją powierzchni ciała"[26]. Trauma cielesności wiąże się więc zazwyczaj z przerwaniem ciągłości tej powierzchni. Towarzyszy mu nie tylko ból, ale – ostatecznie – utrata tożsamości.

[26] S. Freud, *Ego i id*, [w:] tegoż, *Poza zasadą przyjemności*, Warszawa 1997, s. 71.

Granica pomiędzy nadwerężonym (powierzchniowo) podmiotem i podmiotem „rozwłóczonym" (którego cielesnej powierzchni – w związku ze stopniem nadwerężenia – nie da się ustalić) nie wydaje się trudna do wskazania, jakkolwiek byli tacy – jak Georges Bataille – którzy sugerowali jej względność. Nic jednak nie wydaje się bardziej oczywiste niż fakt, że trup nie problematyzuje tej granicy, bo znajduje się poza jej obszarem, w miejscu, gdzie o integralności i tożsamości nie może być mowy. Ale przecież trup to nieskończone bogactwo stadiów rozkładu; materiał, w którym skala możliwości naruszania integralności ciała uzyskuje pełnię. Wszystko to dzieje się jednak poza obszarem ludzkiego wzroku (choć przecież mogłoby być inaczej) i poza obszarem języka. Jednym słowem: w przestrzeni kulturowego tabu. Czemu służy jego naruszenie?

Julia Kristeva twierdzi, że semiotyczność – wyrażająca się w języku, a zarazem sygnująca to, co się w nim nie mieści, ale mu towarzyszy: jego cielesny kontekst – to właściwy język melancholii. Mowa depresyjna (Kristeva pisze o syndromie depresyjno-melancholijnym), z jej destabilizacją znaczenia, dezartykulacją, jest czymś w rodzaju „języka poza językiem"[27], przylega do obiektu (Rzeczy), broniąc go przed językową separacją, dzięki której może się ustanowić podmiotowość. A zatem zafiksowany na obiekcie melancholik to podmiot o mocno ograniczonym poczuciu tożsamości; podmiot niepełny, wątpliwy, bo wyłączony z języka. Eksponowanie sfery abjektu (polscy tłumacze *Potęgi obrzydzenia* mówią o wymiocie[28]), wydalin i wydzielin, a więc tego, co nie będąc już podmiotem, nie jest jeszcze przedmiotem; co naruszając integralność podmiotu, postrzegane jest jako wstrętne i zagrażające podmiotowej integralności – traktowane jest przez Kristevą jako najbardziej krucha i archaiczna sublimacja przedmiotu[29]. Trup, twierdzi badaczka, jest eksponentem zanieczyszczenia ekskrementalnego, przedstawiającego niebezpieczeństwo nadchodzące z zewnątrz tożsamości – życie zagrożone przez śmierć[30]. Trup byłby zatem wcieleniem czystego abjektu – obiektu w całości wstrętnego i zagrażającego żywemu podmiotowi, zaś trup „jeszcze żywy" czy „nie do końca nieżywy", jakkolwiek bardziej makabryczny, byłby archaiczną sublimacją śmierci.

Już w *Anatomii* („patologicznej") trup jest „czymś płynnym". Co prawda, podmiot robi wiele, by obraz przejścia w stan ciekły uczynić neutralnym czy nawet estetycznie „przyjemnym", nie zmienia to jednak faktu, że śmierć to utrata stanu stałego („Z czego siebie mną uczynię / Ciało

[27] J. Kristeva, *Czarne słońce*…, dz. cyt., s. 101.

[28] Zob. taż, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

[29] Zob. tamże, s. 17.

[30] Zob. tamże, s. 70.

me jak strumień płynie // Lód śnieg woda tyle bywam / Nie wiem ze mnie gdzie upływam // Gdzie ta strona gdzie ta łąka / Gdzie me ciało ciekąc wsiąka", *Wiersz na te słowa Heraklita: Nie można wejść dwa razy do tej samej rzeki*). W kolejnym tomie, *Co to jest drozd*, pojawia się motyw ciała pełznącego, uwolnionego od osobowej tożsamości, ciała-potencji poszukującej miejsca na przejście w akt:

Pełznie ciało spod zieleni spod korzeni
Ale nie wie w co by mogło się przemienić
(...)
Nie wie ciało czyim ciałem niegdyś było
Powiedz ciało kto cię nosił komuś zgniło
(...)
Może stopy może płuca choć spróchniały
Może jeszcze komuś na co by się zdały
(...)
Pełznie ciało ale nie wie czym być może
A ty kim byś temu ciału chciał być Boże
(*Pamięci B.L.*, Ctjd)

Nie trzeba dodawać, że zarówno w odniesieniu do tych, jak i wszystkich innych obecnych w poezji Rymkiewicza tekstowych reprezentacji zwłok – owo przejście nie dokonuje się; nie następuje powrót do symbolicznego, choć sztafaż, w jakim się one pojawiają, jest sztafażem symbolicznym. Nieraz w związku z tym powstają efekty groteskowe – pojawiają się ciekawe przejawy „kultury gnicia". W wierszu *** [Jeszcze ścieka w złote usta] czarnej gnijącej twarzy towarzyszą złote usta, złote jabłko czasu, a nawet złota pleśń. „O próchno moich przodków w moich złotych ustach" – mówi podmiot wiersza *Kim jest poeta* (Ctjd). Ktoś mógłby powiedzieć, że jest to sugestia „niemocy", niepełności rozkładu, który nieuchronnie pozostawia kulturowe odpryski, równie dobrze można by jednak na tym przykładzie dowodzić potęgi kulturowego samooszustwa, która w końcu i tak musi się rozbić o nieuchronność rozkładu. Ostatecznie „złote usta" poety, pełne próchna przodków, nawet jeśli brać pod uwagę ich prymarny sens metaforyczny, budujący obraz poezji jako życiodajnej siły wznoszącej nową potęgę ze szczątków przeszłości, dają się sprowadzić do groteskowego efektu wizualnego – wchłonięcie abjektowego próchna („sakrokanibalizm") przez „złote usta" ciągle mieści się w domenie wstrętu. Nie może też dojść do scalenia tego, co uległo śmiertelnemu podziałowi. Scalanie w wierszu (i poprzez wiersz) jest tylko procederem magicznym (czy raczej jego substytutem), zaklinaniem śmierci, rytuałem „wymierzonym" przeciwko niej, ale w gruncie rzeczy czyniącym ją jedynie – by posłużyć się terminem z zakresu „sakrokanibalizmu" – bardziej strawną:

Moje kości rozwiązane
Moja głowa rozłączona
To jest moja prawa ręka
To jest moja lewa strona

Już mnie nie ma w płucach w uszach
Już nie bywam w tamtych ustach
Moje palce pogubione
To jest czaszka ale pusta

To jest język ale obcy
To jest język o co pyta
To jest wiersz a kto go pisze
To jest ciało kto je czyta

(...)

kto pozbiera kto zawiąże
co mi tak się rozsypało
kto do kości doda słowa
i do słów kto doda ciało
(*** [Moje kości rozwiązane], Tr)

Ciało powróciło tu do etapu sprzed podmiotowej (cielesno-duchowej) jedności. Podmiot zachowuje, co prawda, minimum poczucia tożsamości (nadużywa zaimka „mój"), ale tożsamość rozpływa mu się, rozsypuje z linijki na linijkę. Dezintegracja ciała, nieobecność „ja" w sobie (a raczej w funkcjonujących oddzielnie częściach siebie), nieporadność języka jako narzędzia scalenia, a wreszcie retoryczne wołanie o Kogoś, kto scali części ciała i ciało z językiem, a więc kto przywróci tożsamość (indywidualną), to na pewno nie hymn na cześć omnipotencji kultury, dla której rozpad cielesny jest nieznaczącym etapem rozwoju, ale raczej bezradne wołanie śmiertelnego człowieka o scalający dar (jakiejkolwiek) transcendencji. Można chyba powiedzieć, że „ciału otwartemu" (Bakke) odpowiada tu „otwarty język". Czy fakt, że ów język był w stanie „wyprodukować" wiersz (o rozpadzie ciała i języka), może stanowić dowód jego przewagi lub chociaż pocieszenie? Czy „obcy" język może stanowić narzędzie kultury, czy też jest językiem już na zawsze utraconym – nie tylko przez ciało, ale i przez kulturę? Do tego problemu powrócę za chwilę.

Bliżej much

W tomie *Moje dzieło pośmiertne* (1993) w tanatologii Rymkiewiczowskiej zachodzą zmiany. Część wierszy kontynuuje penetrację podziemi, śledzi ruchy skrzeczących i gadających trupów, część natomiast – będąca

zapowiedzią kolejnych tomów – wpisuje fenomen śmierci w cykl przeobrażeń natury. Rzecz charakterystyczna – wiersze podejmujące temat żywych, nie do końca żywych i ostatecznie martwych trupów, w znacznej mierze dlatego, że stosują filtr ironii i humoru spod znaku Baki, są mniej przytłaczające od tych, które mówią o śmierci natury (jakkolwiek mogłoby się wydawać, że w idei wiecznego odrodzenia natury łatwiej odnaleźć pocieszenie niż w niepewnej wierze w zmartwychwstanie ludzi – co do której Rymkiewiczowski podmiot pozostaje do końca wstrzemięźliwy). Tym, co różni śmierć w sztafażu kultury od śmierci natury, jest, z jednej strony, skomplikowanie procesu przejścia (człowiek nie poddaje mu się tak po prostu, natura jest mu powolna), z drugiej – poziom jej „odkrytości". Kultura dysponuje bowiem pokaźnym asortymentem zasłon filtrujących zarówno sam proces, jak znaczenie śmierci (język, ujawniając, równocześnie kamufluje jej zgrozę), natura natomiast „umiera, stojąc" – umiera bezustannie i nie oczekując pocieszenia. Świat *Mojego dzieła pośmiertnego* i kolejnych tomów przypomina – w każdym następnym bardziej – *mundus melancholicus*, świat odchodzący, nicestwiejący, budzący cichą grozę. Kilku krytyków piszących o ostatnich tomach Rymkiewicza dało się zwieść pozornemu spokojowi, jaki tu panuje, niekoniecznie zwracając uwagę na powracające niczym zaklęcie słowa „pustka" i „nicość"[31]. Może właśnie dlatego, że pustka i nicość nie mają tu przerażać (jak pięknie nieokreślone to pojęcia w kontekście „rzeczowo" i barwnie rozkładających się zwłok), że traktowane są po leśmianowsku jako naturalna przestrzeń bytu – to właśnie one sprowadzają na czytającego „bojaźń i drżenie".

Wszystko zaczyna się od nietypowego dla Rymkiewicza stwierdzenia pojawiającego się w wierszu zatytułowanym *Bliżej much* (Mdp): „Po czterdziestce cywilizacja nic już nie pomaga / I coraz częściej myślę że będę umierać". Skądinąd wiadomo, że nic nie działa tak, jak nagi komunikat, proste powiadomienie o lęku. Po raz pierwszy Rymkiewicz mówi o śmierci bez kulturowego filtra, po raz pierwszy nie potrzebuje na wpół

[31] Zob. np. M. Hanczakowski, *Niejasna jasność*, „Dekada Literacka" 2000, nr 2/3; J. Tomkowski, *W powiecie metafizycznym*, „Nowe Książki" 2003, nr 1; L. Szaruga, *„Czarna zmora istnienia"*, „Twórczość" 2003, nr 2/3; P. Mackiewicz, *Powrót*, „Odra" 2006, nr 7/8. Rymkiewicz nie zawsze traktuje te kategorie z całą powagą. Pojawiający się w tekstach od czasu do czasu dystans do nicości i pustki jest tu wyraźnym echem Leśmianowskim. Nicość Leśmiana nie była ani pusta, ani pełna (choć „wypełniona" różnymi bytami). Ów Rymkiewiczowski dystans może być podejrzany o funkcje (samo)pocieszycielskie. Oczywiście, autoironiczne uwagi tylko do jakiegoś stopnia unieważniają „istnieniowe braki", a tak naprawdę działają doraźnie, na pewno jednak odpatetyczniająco. Tak jest na przykład w tekście *Nicość. Trzecia piosenka* (Znbp): „A ja wkładam okulary / I skarpetki nie do pary / Bo już jestem nieźle stary / Śmierci grają mi fanfary".

żywych zwłok, dawno zmarłych poetów ani bohaterów ich zapomnianych wierszy, aby przerażać prawdą o śmierci. Nie mniej niepokojąco brzmi wiersz *Duchu nicości*. Odbywający się tu gnostycki rytuał oddania, zawierzenia duchowi nicości zostaje rozciągnięty na całą dotychczasową twórczość („Chwalę cię w każdym moim wierszu, ile to już lat"). Ów „hestos" (niezmienny, nieporuszony, wieczny) tym między innymi różni się od Boga, że podmiot może mu się oddać w całości, wraz z własną sferą abjektową („Duchu nieczysty, do ciebie należą / Moja czaszka, mój śluz i moja śledziona"). Jakże dwuznacznie brzmi jednak ten akt zawierzenia, ma on w sobie coś z profanacji, heretyckiego święta – duchowi, który jest „nieczysty" i któremu tym samym bliżej do człowieka, podmiot oddaje tu również krtań i tchawicę, siedzibę głosu („to jest twe mieszkanie"), pozwala mu więc zawładnąć również językiem, który poddany takiemu aktowi – będzie językiem pustym.

Wraz z „inwazją konkretu", którego miejsce, począwszy od tomu *Znak niejasny, baśń półżywa*, przypada na ogród w Milanówku, jeszcze bardziej indywidualizuje się „ja" mówiące. Tym samym Wieczne Trwanie ustępuje indywidualnemu cierpieniu. Wojciech Kaliszewski, najbardziej bezwzględny w wychwytywaniu sygnałów tragizmu w ostatnich tomach Rymkiewicza, sugeruje, że poeta przeszedł ze stanowiska esencjalistycznego na egzystencjalne: „Rzeczywistość nie jest już dającą się ogarnąć i przeniknąć jednym śmiałym spojrzeniem przestrzenią, trwałym miejscem kultury, ale rozpada się na drobne fragmenty, rozrasta się, dzieli, pęka wzdłuż wewnętrznych barier"[32].

Mam wrażenie, że owo przejście dokonało się dużo wcześniej, przyszło ono wraz ze świadomością, jak ważny jest jednostkowy, niepowtarzalny byt. Świadomość tę Rymkiewicz zawdzięcza lekcji Mickiewicza (i dzieli z Miłoszem)[33], jakkolwiek w poezji nie od razu ją manifestuje (w przeciwieństwie do Miłosza). Dopiero późna twórczość czyni tę prawdę „poetycko aktywną". A jej konsekwencją jest, jak słusznie zauważa Kaliszewski, rozpad idei uniwersalności kultury i esencjalności świata. W tym świecie nicość staje się namacalna, można jej niemal dotknąć („W tym miejscu które widzę stąd / Gdzie nicość tworzy Wielki Kąt" – *Ogród w Milanówku, dzikie mimozy przy furtce*, Dwg). To ona wypełnia przestrzeń, którą niegdyś zajmowała (w deklaracjach w stu procentach –

---

[32] W. Kaliszewski, *Poeta opuszcza ogród*, „Więź" 1999, nr 12, s. 201.

[33] O znaczeniu „bytów indywidualnych" mówi Rymkiewicz w dwóch wywiadach (zob. *„Jedną mową przemawiają żywi i umarli". Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Beta Chmiel*), „Przegląd Powszechny" 1985, nr 12; *Żółte spodnie, strzecha i kod genetyczny. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Iwona Smolka*, „Tygodnik Literacki" 1990, nr 14/15; zob. też A. Poprawa, *Mickiewicz, czyli Wszystko. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa*, Open, Warszawa 1994.

w poezji jednak nigdy nie całkowicie) będąca ideą regulatywną kultury komunikacja ponad czasem. Powstający w bycie ubytek nie jest już Heideggerowskim prześwitem, rozpękająca byt szczelina nie jest „szczeliną istnienia", a śmierć to tylko nieistotne przejście („istnieniowy błąd"). Jeżeli wcześniej znoszona była granica pomiędzy życiem i śmiercią, to po to, by unieważnić granice czasu, stawiające zbędne bariery Wiecznemu Teraz (jakkolwiek w poezji, jak wiadomo, kwestia ta była znacznie bardziej dyskusyjna niż w autodeklaracjach), w ostatnich tomach zrównanie to jest zrównaniem ich nieważności: „Śmierć to jest tylko istnieniowy błąd / Jakby ktoś mieszkał – ale w pustym domu" (*Ogród w Milanówku, szósta rano*, Znbp). Jeszcze wyraźniej owa nieważność istnienia dochodzi do głosu w wierszu *Ogród w Milanówku, przelot gawronów* (ZsM). Jego podmiot wpatruje się w przestrzeń, która nie tylko jest pusta, ale po prostu jest pustką. Dawniej szukałby pocieszeń, teraz już ich nie potrzebuje:

Brzydkie wasze skrzeczenie piosenka niemiła
Istnienie to jest jakaś straszna i zła siła

Od zakrętu od pustki od zimnych przestrzeni
Ten świat się ukazuje spośród swoich cieni

Lecą od tamtej strony skrzeczące gawrony
I świat jest na zniszczenie w tę pustkę rzucony

Dowodem nieistotności świata jest nie tylko pustka, ale, wręcz przeciwnie, jego cielesna, okrutnie materialna konkretność, dokładnie taka, jaka wcześniej wiązała się jedynie z jednym aspektem cielesności – jej abjektowym przechodzeniem na stronę natury:

Życie jest jak guz w prostacie jak piersi ucięte
Ciemny głos który mówi że życie jest święte

Życie – to co do pieców trafia ze szpitali
Ciemny płomień ten który w spalarniach się pali

Ciemny jeździec guz który zwija się i pęka
O jakie krótkie życie jaka długa męka
(*Kathleen Ferrier umiera w młodości na raka*, ZsM)

Wydaje się, że Rymkiewiczowi coraz bliżej do tezy Žižka, stawiającej pod znakiem zapytania klasyczne ujęcie melancholii Freuda. To, co autor *Żałoby i melancholii* brał za stratę przekształcającą się w nieokreślony brak wewnątrz poddanego tej stracie podmiotu[34], Žižek każe traktować od początku jako brak – tylko w celach autoterapeutycznych brany za

[34] Zob. Z. Freud, *Żałoba i melancholia*, [w:] K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 295-308.

stratę (bo nie można utracić czegoś, czego się uprzednio nie miało)[35]. Życie to w ujęciu późnego Rymkiewicza śmiertelna choroba, od urodzenia posadowiony i z czasem coraz bardziej panoszący się w ludzkim ciele brak, jak w wierszu *Kathleen Ferrier…* – pustoszący organizm guz, zapominające o podleganiu całości szczątki, wreszcie obrzydliwa wydzielina. W tym kontekście jednak rozpoznania krytyczne dotyczące ostatniego okresu twórczości Rymkiewicza i jej melancholijnego nastrojenia stają się problematyczne. Wszak to właśnie pustka, która zastąpiła przestrzeń kulturowego sensu, natchnęła badaczy i krytyków do poszukiwania jej uzasadnień w melancholijnym oglądzie świata. Jacek Łukasiewicz mówi o modernistycznej melancholii w recenzji tomu *Do widzenia gawrony*[36], Ryszard Przybylski o egzystencjalnej (ale ciepłej, przeciwstawionej rozpaczy) melancholii w posłowiu do *Zachodu słońca w Milanówku*[37]. Rzeczywiście, sunące przez owe tomy korowody zmierzających do nicości istnień, w które, niczym się od nich nie odróżniając, wpisuje się również człowiek, muszą kojarzyć się z melancholią. W ujęciu Žižka ów *mundus melancholicus* stanowiłby tylko zewnętrzny obraz, pod którym kryją się przeczące mu, choć pewnie nieświadome treści. Rymkiewicz byłby zatem melancholikiem, dopóki – mówiąc za Žižkiem – oszukiwał się, traktował brak jako stratę i próbował tę stratę rekompensować mocą kulturowych paradygmatów, natomiast ostatnimi tomami – kiedy nazywa rzeczy po imieniu, nie boi się stanąć w prawdzie wobec nicości bytu – dowodziłby, że pokonał melancholię, po której pozostał tylko zewnętrzny wystrój. Z Žižkiem nie zgodziłby się chyba jednak Lacan. Według autora *Seminariów*, każdy podmiot naznaczony jest „założycielskim" brakiem, każdy ma *object petit a*, uruchamiający mechanizm niezaspokojonego pragnienia. A fakt, czy jest się tego świadomym, czy nie, wydaje się tu drugorzędny. Brakiem naznaczona jest zarówno rzeczywistość, jak i wchodzący z nią w relacje język, który, by odzyskać rzecz w symbolu, musi ją utracić, sam podlegając „pracy braku". Tak więc język nazywający brak, przylegający do niego, tak samo podlega jego prawom jak ten, który ów brak usilnie kompensuje. Skrajna interpretacja podmiotowości lacanowskiej głosiłaby zatem, że każdy podmiot jest nieuchronnie melancholijny. Ale jako że taka teza wydaje się mało operatywna, spróbujmy poszukać innego rozwiązania. W tej maksymalistycznie pojętej melancholii brak podstawowy, a zarazem „zakazany" przez kulturę, bywa reprezentowany przez inne obiekty utracone, którym nie chcemy nadać statusu utraconych, tzn. nie

[35] Zob. S. Žižek, *Melancholia i akt etyczny*, <http://members.chello.pl/a.strzebski/teksty/Zizek03.pdf>.

[36] Zob. J. Łukasiewicz, *Grymas śmierci w ogrodzie*, „Nowe Książki" 2004, nr 8.

[37] Zob. R. Przybylski, *Posłowie*, [w:] J.M. Rymkiewicz, *Zachód słońca w Milanówku*, Sic!, Warszawa 2002, s. 73, 75.

nazywamy ich utraconymi, nie eksterioryzujemy w języku. Podmiot zafiksowuje się zatem na obiekcie; fiksacja ta polega na nienazywaniu go bądź nazywaniu zastępczym. Jeśli w obszarze języka pojawia się śmierć, bywa zazwyczaj reprezentowana przez te obiekty metonimicznie. Jeśli zaś pojawia się bezpośrednio, zaczyna się żałoba bądź kres, czyli następuje odkrycie *realnego* w jego czystej postaci – już nie jako traumy, ale właśnie jako kresu. Wydaje się więc, że jeśli ktoś w języku aktualizuje śmierć, przestaje być melancholikiem, ale jako że w języku nie sposób odnaleźć śmierci – i w tym sensie jest on zawsze skierowany przeciwko śmierci (tak twierdzi psychoanaliza, jakkolwiek będą tacy, którzy się z tym twierdzeniem nie zgodzą, np. Blanchot) – nadal mamy do czynienia z melancholią. Chyba jednak należy uznać, że dopóki mówi, podmiot jest melancholikiem. „Późny" Rymkiewicz to melancholik, który *znaczące* kulturowo produktywne zastąpił bezpośrednimi sygnifikacjami śmierci. Wcześniej, neurotycznie zafiksowany na obrazach stadiów przejściowych pomiędzy życiem a śmiercią (neurotykiem czyni między innymi postrzeganie siebie raz w kategoriach żywego, innym razem zmarłego[38]), podmiot Rymkiewiczowski dowodził jedynie lęku i ucieczki przed końcem, teraz – tkwiący wewnątrz brak zapełniając obrazami nicestwiejącego wokół świata – pragnie przede wszystkim poczucia przynależności do niego, język zatem coraz rzadziej korzysta z metonimii, ale ciągle pracuje „przeciwko śmierci".

Pusty język

Konsekwencją przyjętego tu założenia psychoanalizy Lacanowskiej na temat negatywności podmiotu jest teza, że podmiot ten znajduje się w ciągłym ruchu wykraczania poza siebie ku językowi pojmowanemu jako Inny i że nigdy nie będzie on w stanie owej inności języka uwewnętrznić[39]. Innymi słowy – nigdy nie będzie mógł uczynić języka własnym. A w każdym razie projekt ten nie może zakończyć się pełnym sukcesem. Brakowi po stronie „pustego" podmiotu odpowiada brak po stronie języka – niemożliwa jest ani pełna analogia do bytu, pozwalająca wypowiedzieć go „do końca", ani pełna tożsamość języka w sobie, języka zawsze rozsadzanego wewnętrznym brakiem. Przy restrykcyjnym traktowaniu tej tezy komunikacja byłaby niemożliwa, jak jednak wiadomo, Lacan każe traktować brak jako szansę, przestrzeń wolności, miejsce podsta-

[38] Zob. S. Schneiderman, *Jacques Lacan. Śmierć intelektualnego bohatera*, dz. cyt., s. 68.

[39] Na temat negatywności języka u Lacana zob. P. Dybel, *Zagadka „drugiej płci". Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*, TAiWPN Universitas, Kraków 2006, s. 186-197.

wiania znaczących. Tak jak podmiot dzięki brakowi realizował pragnienie, tak język z tego samego powodu wkracza w przestrzeń społeczną i zaczyna znaczyć, jakkolwiek rozsadzająca go różnica (której przyczyna tkwi w braku) jest nie do usunięcia. Co zrozumiałe, idea klasycyzmu jako trwałego porozumienia ponad pokoleniowymi (i, rzecz jasna, indywidualnymi) różnicami nie pozwala się bezkonfliktowo z taką koncepcją języka uzgodnić. Jak się jednak okazuje, w poezji Rymkiewicza dokonuje się coś na kształt deziluzyjnej rezygnacji z owej koncepcji, stanowiącej punkt wyjścia jego przygody z językiem, zarejestrowany, jak pamiętamy, w książce *Czym jest klasycyzm*.

Anna Kałuża, pisząc o tożsamości w poezji Rymkiewicza w kontekście jej stosunku do różnicującego i odróżnicowującego działania języka, pokazuje, jak ten – z mechanizmu zapewniającego bezpieczeństwo – staje się w tej twórczości kołem zamachowym procesu wyobcowania. Już pełne uczestnictwo we wspólnocie językowej niesie niebezpieczeństwo podmiotowej zatraty, jest poddaniem się językowej przemocy niwelującej różnice. Jak pisze Kałuża, doświadczenie to spowoduje w twórczości Rymkiewicza „dwa pragnienia językowe: zamilknięcia i przejścia do 'innego' języka, doskonalszego niż ludzki, chroniącego przed potwornością odróżnicowania"[40]. Zanim jednak dojdziemy do etapu ostatniego (próby wyjścia poza język), kilka słów o etapach wcześniejszych.

Podmiot wczesnych tomów Rymkiewicza – ten, jak powiedziałaby Anna Kałuża, odróżnicowany, który swe apogeum przeżywa w *Animuli* – szuka komunikacji; nie uwzględnia, wydawałoby się, braku tkwiącego w Innym-języku. Wbrew temu jednak, co wyrażane jest wprost, w sposobach metaforyzowania języka, poeta bliski jest procedurom wykorzystywanym w odniesieniu do cielesności[41]. Tak jak ciało, język naznaczony jest od samego początku pęknięciami, od zarania jest językiem „rozkładającym się" – który, szukając kontaktu, jednocześnie „świadom jest" jego niepełności, a w gruncie rzeczy niemożliwości: pamiętamy, że zmarli nie mówią, ale skrzeczą, szemrzą, szeleszczą, co najwyżej gadają. Jak zatem uczyć się od nich języka? Jak go podtrzymywać? Uczestnicząc w traumie,

---

[40] Zob. A. Kałuża, *Jarosław Marek Rymkiewicz: cała wstecz!*, dz. cyt., s. 67. Ten „inny" język to, zdaniem badaczki, równocześnie coś na kształt własnej językowej sygnatury będącej formą walki o językową indywidualność. Składają się nań przede wszystkim konsekwentne stosowanie pastiszu, udosłownienie frazy i „wypowiedzi paradoksalne" (stojące poza naturalnym porządkiem logiki językowej).

[41] Na temat somatyzacji słowa w poezji Rymkiewicza pisali m.in. Dariusz Pawelec (zob. D. Pawelec, *Pomnik czy wiersz?*, [w:] tegoż, *Od kołysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich*, Wyd. UŚ, Katowice 2006, s. 140-141) i Krzysztof Kaiser (zob. K. Kaiser, *„Gdybym mógł cię opisać…". O śmiertelności języka w „Moim dziele pośmiertnym" Jarosława Marka Rymkiewicza*, [w:] *Zamieranie. Interpretacje*, red. G. Olszański, D. Pawelec, Para, Katowice 2007.

którą on „komunikuje”? Bo w tych wszystkich stanach „supralingwalnych” najwyraźniej daje o sobie znać jakaś pierwotna trauma, która nie zdążyła przebić się do świadomości i nie dała się usymbolizować. Wiadomo, że wiersz jest w gruncie rzeczy „kontrdepresantem” (Kristeva) – już dzięki samemu procesowi nazywania, a w poezji Rymkiewicza również dzięki stylizacjom, w tym przede wszystkim regularnemu, transowemu rytmowi – a jednak retroaktywnie kontaktuje się z ową traumą, nie eliminuje jej.

Traumatyczność języka polega m.in. na jego „niedoistnieniu” (termin, który zastosował Rymkiewicz w odniesieniu do poezji Leśmiana). Ów język od początku pozbawiony jest centrum – konstytuującego go elementu pozwalającego być tym, za który chce uchodzić (narzędziem poznania i komunikacji). Cytowany już wiersz *Na trupa* (*II*) (An), mówiący o podmiocie, „który nie ma” (łokci, powiek, palców, włosów), kończy się słowami:

Każdym słowem w każdym słowie milczeć będzie
Co wstać miało siebie zbyte z czego wstanie
Mnie czyniący co uczynisz teraz Panie.

Jak gdyby zarówno podmiotowi, jak i językowi brakowało elementu pozwalającego im wejść w przestrzeń ocalającego sensu, którego ostatnią instancją (jak ostatnią deską ratunku) wydaje się *sacrum*. Potwierdza to sugestia, że „teraz” jedynie boska interwencja byłaby w stanie „zmartwychwstać” słowo.

Jako że taka filozofia języka wpisana jest przede wszystkim w teksty, w których „osobą mówiącą” jest żywy trup, mogłoby się wydawać, iż rzecz dotyczy jedynie relacji język – śmiertelność. Dezintegracja języka i bytu poszła jednak w twórczości Rymkiewicza dalej, niż mogłyby na to wskazywać kłopoty próbującego coś komunikować żywego trupa. Język utracił kontakt z całością bytu i nieustannie wykraczając poza siebie, nie spotyka się ani ze ściganą rzeczą, ani z sobą. A zatem – zgodnie z początkową sugestią – możemy tu chyba mówić o języku pustym, naznaczonym ontologicznym brakiem.

W twórczości Rymkiewicza można znaleźć sporo tekstów, rozsianych po różnych tomach, komunikujących nieuchronne rozchodzenie się esencji i egzystencji rzeczy, skutkujące rozejściem się znaku i znaczenia (ich modelowym przykładem jest oczywiście cykl *Co to jest drozd*[42]). Jeden

[42] Na temat relacji język – rzeczywistość w poezji Rymkiewicza sporo pisano. Zob. np. M. Woźniak-Łabieniec, *Klasyk i metafizyka*…, dz. cyt., s. 130-138, 144-147 (autorka traktuje język jako ważniejszy biegun tej relacji – przewyższa on, jej zdaniem, biegun „realny” brakiem ograniczeń i kreacyjnością); A Fiut, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Wyd. Literackie, Warszawa 1983, s. 78 (w kontekście poezji Miłosza o zatarciu granic między językiem i rzeczywistością w poezji Rymkiewicza); A. Biskupski, *Leibnizjańskie pytanie Rymkiewicza*, [w:] tegoż, *Tym jest jeszcze poezja*, Wyd. Łódzkie, Łódź 1980.

z pierwszych tego rodzaju wierszy zamieszczony jest w *Anatomii* i nosi tytuł *La finistra aperta*:

Cudownych rzeczy uczy nas natura
Liść nie jest w liściu strumień nie w strumieniu
Ptak czy jak w ptaku ptak czy to są pióra
Ptak czy są kości ptak czy w liści cieniu
Ptak z piór odleciał ptak się przyśnił w piórach
Ptak nie jest ptasi nie jest ptak w strumieniu
Wśród suchych liści śpiewa sucha skóra
Ptak z piór ulotny ptak czy w ptaka cieniu

Ptak czy jest w lotkach ptak czy w ptasie trele
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

Nietożsamość, a nawet niekompatybilność istoty i istnienia Rymkiewicz postrzega tu na podobieństwo egzystencji trupa. O ile jednak trup wyzbywał się siebie (tracił poczucie siebie w sobie), a zatem punkt wyjścia jego bytu wiązał się z niejasnym poczuciem całości i tożsamości, o tyle pojedyncze (istniejące) istnienie naznaczone jest brakiem bardziej podstawowym. Wydaje się, że wręcz konstytutywnym. Skoro „Liść nie jest w liściu strumień nie w strumieniu" – żadna rzecz nie ma swojego miejsca i będąc sobą (wszak nikt nie kwestionuje istnienia liścia czy strumienia) – sobą równocześnie nie jest. Brak objawia się więc w metafizycznej (czy wręcz mistycznej) sprzeczności istnienia. Na tę metafizyczną sprzeczność nakładają się sprzeczność logiczna i językowa. „Brak miejsca" dotyczy również usytuowania w języku. Pomieszanie porządku rzeczywistości i porządku języka („W ulotne pierze słowo się odziewa", „Słowo jest w piórach nie jest słowo w krtani") dodatkowo zakłóca „strukturę istnienia", podobnie zresztą jak zakłócają ją działania samego języka – zamącające sens powtórzenia i anakoluty. Bycie rzeczą (podobnie jak trupem) to stan niejęzykowy, zaś narodzinom języka towarzyszy utrata rzeczy. *La finistra aperta*, podobnie zresztą jak wiele innych wierszy Rymkiewicza, może stanowić doskonałą egzemplifikację tezy o wpisanej w istotę języka dialektyce obecności i nieobecności, o językowym odzyskiwaniu poprzez utratę. Istnienie balansuje na granicy braku i redundancji, a język niczego w nim nie porządkuje, nie może zatem stanowić narzędzia poznania, co najwyżej jego zakłócenie. Albo: poznania jako świadomości epistemologicznej (i językowej) niemożności. Tak właśnie –

pokrętnie, nie wprost – manifestuje się, zdaniem Kristevej, semiotyczne w języku. Tutaj daje się ono określić jako stan jakiegoś pierwotnego zmieszania, niemożności wywikłania się rzeczy ze słowa i słowa z rzeczy. I podmiotu z tej zależności dialektycznej. Praca melancholii to stan semiotycznego impasu, a zarazem poszukiwania możliwości sublimacji.

„Wiersz-trup który gada"

Owo zmieszanie – żywych z umarłymi, kultury i natury, bytu i języka, różnych języków wewnątrz jednego dyskursu – jako że odwołuje się do stanu pierwotnego, może stanowić swego rodzaju rytuał obronny, którego stawką byłoby ocalenie metafizycznego gruntu, na którym wspierało się niegdyś poczucie wspólnoty językowej i zakorzenienie podmiotu w języku. Uruchomienie takiego mechanizmu powinno się wiązać z wiarą w moc słowa, którą podmiot, dogrzebując się do jego pierwotnych instancji i substancji, jest w stanie reaktywować. Rymkiewicz nie wierzy, oczywiście, w bezwzględną moc takiego rytuału (wszak język naznaczony jest brakiem-przeszkodą), a jednak mechanizm ten puszcza w ruch[43].

Początkowo działa on mniej więcej bez zastrzeżeń – chociaż język jest narzędziem niedoskonałym, poddanym, podobnie jak ciało, procesowi psucia się i śmierci, ma on pewną zdolność do samoobrony – śmierć można „pokonać" za pomocą wiersza odtwarzającego gest rytualny, na przykład komunikując się z umarłym, a jego mowę przekładając na język żywych i utrwalając mocą słowa poetyckiego:

Ty mi to powiedz trupie a ja to zrymuję
Wiersz dom złoty postawię Ciało niech się psuje
(*Do trupa*, Ctjd)

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

I jak gwiazda z popiołu co się wciąż spopiela
Ten popiół wciela się w ciało Ciało w słowo wciela
(*Popiół są nasze słowa*, Mdp)

[43] Anna Kałuża pisze w tym kontekście o ścierającej się w poezji Rymkiewicza wierze w niewymagający uzasadnień język poetycki z podmywającą tę wiarę koncepcją wiersza modernistycznego, w której nic już nie może pozostać poza uzasadnieniem. Z tym związane są, jej zdaniem, zabiegi stylizatorskie i posługiwanie się przez Rymkiewicza „językiem absurdalnym" czy „językiem-nie-językiem". Ostatecznie Kałuża dochodzi do wniosku, że ani we „własnym", ani w odziedziczonym języku Rymkiewicz nie czuje się „u siebie", dlatego język nie jest w jego twórczości narzędziem budowania tożsamości, ale wyobcowania. Zob. A. Kałuża, *Jarosław Marek Rymkiewicz: cała wstecz!*, dz. cyt., s. 86-87.

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)

Moje dzieło pośmiertne: trumna która gada
Wiersz który jest upiorem i na trumnie siada

(...)

Bo choć nie mam nadziei to wiersz ma nadzieję
Bo jest mówiącą trumną z której próchno wieje

I w ciele co trumienne pośród trumien błądzi
Mój wiersz: otwarta trumna i niech Bóg ją sądzi

Bo nikt się nie spodziewa a wiersz się spodziewa
I w ciało co umarło jeszcze się odziewa

I księżycowe usta w trumnie mej otwiera
A tam próchno ząb każdy chce żyć i umiera

A tam oko łzawiące każda łza wysycha
Płuca które pękają a to wiersz oddycha

Więc nosi moje ciało choć zeń ciało spada
Moje dzieło pośmiertne: wiersz-trup który gada
(*Moje dzieło pośmiertne*, Mdp)

W żadnym z cytowanych wyżej tekstów słowo nie ma bezwzględnej, samodzielnej mocy, bo choć, z jednej strony, podtrzymywane sakralnym autorytetem Słowa, z drugiej – wyraźnie podporządkowane jest ciału. Jego komunikacyjna siła pozostawia wiele do życzenia. Wiemy, że uczestniczy ono w procesie mistycznej przemiany, ale równocześnie staje się popiołem; że może służyć umarłym do wzajemnych poszukiwań, ale w świecie powszechników indywidualna dykcja nie ma racji bytu, pytanie „wszystkich o każdego" nie ma więc sensu[44]; wreszcie cóż oznacza „dzieło pośmiertne", które zamiast być „trwalsze od spiżu", jest mówiącą trumną i nosi ciało, które zeń spada? Ten wiersz-trup to sytuacja graniczna komunikacji za pomocą poezji: tyle samo w nim mocy, ile bezsilności; tyle słowa, ile ciała. Bytowe zmieszanie jako szansa uzgodnienia poezji z mitem nie wydaje się więc skuteczne (a jako projekt poetycki – w ogóle moż-

[44] Przyczynę „nicości" Rymkiewiczowskiego języka z zasadą językowego uniwersalizmu, typową dla języka koniecznością operowania kategoriami ogólnymi, które nigdy satysfakcjonująco nie zreferują bytu poszczególnego, wiąże Krzysztof Kaiser. Zob. K. Kaiser, „*Gdybym mógł cię opisać*…"..., dz. cyt.

liwe, bo ostatecznie wszystko jest słowem, również „ciało"). Wiersz-trup nie wychodzi z tej komunikacyjnej opresji „żywy". Tym samym zaświadcza swojej modernistycznej proweniencji – udając czystą „bytowość" (a więc „przedmodernistyczność"), w gruncie rzeczy problematyzuje zasady dyskursywności i figuralności w poezji, staje się sygnifikacją ograniczoności słowa i sztuczności konwencji. Również jej funkcji pragmatycznej:

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
(*Weźcie te wiersze*, Mdp).

Mimo że poczucie bezsilności poezji może tu być traktowane jako niezupełnie „autentyczne", że jest ono w pewnym sensie efektem modernistycznej świadomości kryzysu języka (którego przejawem jest również coraz częściej pojawiający się tu temat milczenia), nieautentyczna nie staje się tym samym melancholia. Wpisana w te wiersze pozorna wiara w mityczny stan identyczności zostaje podana w wątpliwość właśnie dzięki modernistycznej nadświadomości. To ona – owa nadświadomość – okazuje się ostatecznie przyczyną poczucia językowej bezsilności.

Siła powtórzenia

Próby reaktywowania w poezji Rymkiewicza rytuału i przywrócenia w ten sposób języka bytowi (i bytu językowi) nie można uznać za udaną, trzeba zatem zapytać, czy wewnątrz samej mowy da się pomyśleć przestrzeń, która mogłaby stanowić jej (mowy) warstwę ochronną i w której dochodziłoby do przepracowania braku, jakim dotknięty jest język. Znowu pozornie przestrzeń ta łatwa jest do wskazania – otwiera ją tradycja. I znowu wynik gry o językową tożsamość nie jest jednoznaczny.

Jak już wspomniałam, Harold Bloom mówi o melancholijnym podłożu lęku o własną pozycję wśród silnych zmarłych poetów. A zatem ujawnianie – czy tym bardziej manifestowanie – postawy zależności od tradycji mogłoby się wydawać znakiem postawy silnej, wykluczającej melancholię. Sprawa nie wydaje się jednak aż tak prosta (wszak pamiętamy, że Rymkiewicz zainteresowany jest „walką o własne miejsce w kulturze"), nie ma, nie było i najpewniej nie będzie na świecie prawdziwie silnych poetów, którzy myśleliby o sobie jako o w pełni oryginalnych, nikomu niczego niezawdzięczających i niewchodzących w śmiertelną walkę z poprzednikami. Z deklaracji Rymkiewicza wynikałoby – pomijając retorykę – że owa relacja z przodkami jest w jego twórczości raczej nieagoniczna,

powtórzenie bowiem (albo, jak mówi, „ponowienie", a więc twórcza aktualizacja) zapewnia ciągłość tradycji, ma moc podtrzymywania znaczenia, a właśnie tę funkcję reaktywacyjną postrzega on przecież jako podstawową funkcję literatury. Bloom każe jednak widzieć w powtórzeniu jeden z mechanizmów walki z silnym martwym poetą. Obraz prekursora musi zostać powtórzony po to, by dokonać aktu separacji. Zapożyczone od św. Pawła słowo *kenosis*, oznaczające „wyparcie się siebie", „pustoszenie", „samozaprzeczenie", mające nazwać ten mechanizm, przyjmuje tym samym (jak zauważa Bielik-Robson[45]) charakter bojowy, ponieważ klęska syna (samozaprzeczenie) oznacza tu równocześnie klęskę ojca. Co się z tym wiąże – nie istnieje pełna ciągłość tradycji, a jeśli koniecznie chcielibyśmy pozostać przy tym twierdzeniu, to trzeba się zastrzec (jak wynika z analizy Blooma), że jej zasadą (podtrzymującą i podważającą równocześnie) jest nieciągłość, ponieważ powtórzenie stanowi tu mechanizm „odczyniający", obronny.

Niewiele wskazuje na to, że w poezji Rymkiewicza dokonuje się „odczynianie" siły prekursora. Pojawiające się tu nawiązania do literatury renesansowej, barokowej, romantycznej i późniejszej, jak wynika z wielu znaczących interpretacji tej twórczości, wydają się niekonfliktowe. A jednak „własny głos" współczesnego poety jest łatwo odróżnialny od głosu jego prekursorów, jest głosem, jak powiedziałby Bloom, „odchylonym" (szczególnie widoczne jest to w biograficznych esejach literackich, gdzie otrzymujemy „prawdziwe" wizerunki poetów, a jednak nie takie, do jakich jesteśmy przyzwyczajeni; Rymkiewiczowskie wzbogacenie wizerunku nie idzie w stronę jego uszczegółowienia, jest to raczej wcinanie się w gładką powierzchnię romantycznego mitu, *clinamen*, odchylenie). Owo odchylenie polega na zachowywaniu pozorów wierności przywoływanej epoce, pozorów mówienia jej językiem i przy użyciu kluczowych dla niej pojęć, podczas gdy na drugim planie, głębiej, toczy się gra o pierwszeństwo poetyckie – to nie podmiot liryczny jawi się jako kolejne wcielenie poety barokowego, ale poeta barokowy mówi językiem, którym przemawiają inni bohaterowie Rymkiewicza, to nie autor *Anatomii* powtarza za Leśmianem, ale „zmartwychwstały" Leśmian „mówi Rymkiewiczem".

Agonu punkt pierwszy – ksiądz Baka (i barok)

Aleksander Nawarecki, analizując w twórczości Rymkiewicza nawiązania do *Uwag o śmierci niechybnej* księdza Baki, zwraca uwagę przede wszystkim na zbieżności światopoglądowe i stylistyczne w tekstach oby-

[45] A. Bielik-Robson, *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości*, [w:] H. Bloom, *Lęk przed wpływem…*, dz. cyt., s. 218.

dwu poetów, podkreślając często, że twórczość Baki, wbrew poglądom większości krytyków, autor *Thema regium* traktuje z największą powagą – nie tyle jej używa, co na nowo, odkrywczo odczytuje. Na przykład kwestionowanie religijności barokowego poety, z którego Rymkiewicz czyni apostatę, nie jest, zdaniem Nawareckiego, dowodem wykorzystania autora *Uwag…* do własnych celów, ale okazuje się zgodne z opiniami niektórych badaczy tej twórczości, jak Maria Janion czy Stanisław Czyż[46]. Niezależnie od wielu niekwestionowanych zbieżności poetyk i światopoglądów poety barokowego i współczesnego nie sposób jednak pominąć dzielących ich ewidentnych różnic, wynikających nie tylko z konieczności rekontekstualizacji. Baka z twórczości Rymkiewicza jest jednym z wielu bohaterów zmagających się z cielesnością śmierci, zainteresowanych nią nie jako pasem transmisyjnym do krainy wiecznej szczęśliwości, ale dla niej samej. Nie można mieć wątpliwości, że obrazy tanatologiczne wyłaniające się z *Uwag…* wpisują się w literacką dydaktykę związaną z napomnieniem *memento mori*, jakkolwiek fizyczności śmierci poświęcają nieporównanie więcej miejsca niż inne teksty barokowe[47] (dzięki czemu

---

[46] Zob. A. Nawarecki, *Czarny karnawał. „Uwagi o śmierci niechybnej" księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 350.

[47] Co ciekawe, Rymkiewicz nie odsyła do najbardziej makabryzujących poetów barokowych, w sposób najoczywistszy nawiązujących do średniowiecznych „tańców śmierci". W jego twórczości – o ile mi wiadomo – nie znajdziemy odniesień do Pawła Symplicyana, Jakuba Łącznowolskiego (zob. np. *Franciszek Borgia do cesarzowej Izabeli*) czy Klemensa Bolesławiusza, autora *Przeraźliwego echa trąby ostatecznej*. Przyjrzyjmy się fragmentowi *Przeraźliwego echa…*: „Ciało w grobie barzij będzie psować, / z siebie marności przykład pokazować; / nie takie teraz, jakie przedtem było / jak się zmieniło! / Smrodliwą pastwą zostało robakom, / żabom, jaszczurkom i sprosnym pędrakom / i nie zostało tylko nagie kości / z onej piękności. / Nogi, co przedtem z radością pląsały, / po skocznym dźwięku rade tańcowały, / jak drewno leżą; ciało, co z nich spadło, / robactwo zjadło" (K. Bolesławiusz, *Przeraźliwe echo trąby ostatecznej*, wyd. J. Sokolski, IBL, Warszawa 2004, s. 36). Zważywszy, że Rymkiewicz wybiera jako „silnych przodków" poetów bardziej „klasycznych" (z wyjątkiem Baki) – jak Sęp-Szarzyński, bracia Morsztynowie czy Daniel Naborowski, jego ingerencje w dykcję barokową są czytelniejsze. Jakkolwiek wiadomo, że nie jest on pierwszym, a nawet „najostrzejszym" polskim poetą, który sięga do sfery abjektu. Poza tym stwierdzenie, że Rymkiewiczowski trup budzi jedynie obrzydzenie, byłoby z pewnością nieprawdziwe. W równym stopniu budzi on zaciekawienie. „Rozebrany" do szkieletu trup staje się znakiem zagadki życia, hieroglifem, którego odczytanie może naprowadzać na jej rozwiązanie. W dużym uproszczeniu można by powiedzieć, że kiedy Rymkiewicza interesuje taki „oczyszczony" trup – poeta jest „raczej" klasykiem, kiedy natomiast absorbuje go ciało nadwerężone, odkształcone, abjektowe – jest „raczej" manierystą, tęskniącym za utraconym rajem, gdzie prawo śmierci nie obowiązuje (tak charakteryzuje manierystę – jako określanego przez tęsknotę do raju – autor świetnej książki o manieryzmie Gustav René Hocke – zob. G.R. Hocke, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współcześnie*, przeł. M. Szalsza, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003).

bliżej im do tradycji średniowiecznego *dance macabre*, z jego nieodłączną estetyką brzydoty), natomiast trupy, z którymi rozmawia w wierszach Rymkiewicza jego bohater, celebrują wielokrotnie już wspominany aspekt semiotyczności śmierci. Nawarecki mówił w tym kontekście o diaboliczności śmierci u Baki, którą oddala się ona od obrazów chrześcijańskich, jednak Rymkiewicz nie wykorzystał tego jej aspektu, ale poszedł dalej – właśnie w stronę, która go interesuje od zawsze. Śmierć nie jest tu chrześcijańską ideą, ale rozpadem i bezpostaciowością w stanie czystym. Nie daje też odpowiedzi na żadne metafizyczne, teleologiczne pytania. W *Uwagach*… mamy do czynienia z samymi napomnieniami. Ich podmiot wie, dlaczego należy postępować cnotliwie – bo w każdej chwili możemy umrzeć i stanąć przed karzącym sądem Boga; Rymkiewicz nie udziela odpowiedzi; jego Baka, jak każdy inny bohater, jedynie pyta, ma wątpliwości. Dlaczego autor *Thema regium* zrobił z Baki apostatę? Wiadomo, że według autora *Anatomii* przepływ czasu w ramach tradycji nie jest jednostronny: nie tylko przeszłość oświeca teraźniejszość, ale i odwrotnie – teraźniejszość może wpływać na przeszłość. Dawny poeta uczy się od dzisiejszego tyle samo, ile współczesny od dawnego. Ta Eliotowska koncepcja tradycji tylko w jednym punkcie daje się pogodzić z teorią Blooma – relacja pomiędzy prekursorem i adeptem w jednej i drugiej koncepcji jest dwustronna i trwa wiecznie. Tyle że Bloom z bezkolizyjnej relacji uczynił agonicznie starcie. Można chyba uznać, że współczesny Baka byłby (jest?) znacznie radykalniejszym apostatą niż ten osiemnastowieczny. Jego zafiksowanie na obrazach śmierci wskazuje na obsesję, która nie może mieć tak łatwego wytłumaczenia, jak lęk przed śmiercią spowodowany obawą, że nie będzie z czym stanąć przed Bogiem. Za tymi obrazami czai się bardziej pryncypialna wątpliwość niż ta, jak wypadniemy przed Bogiem. Wyraża ją – za Bakę – Rymkiewicz: „Żyć po co Tego nie wie nawet Platon Święty / Ogryzą cię robaki bo masz Gołe Pięty" (*Kolęda księdza Baki*, Ctjd). Reszta tego wiersza jest tylko konsekwencją braku pewności – jeśli jej nie ma, wszystko może ulec odwróceniu, kolęda staje się „antykolędą", a robak – z wiersza *Ksiądz Baka rozmawia z Jezusem* – równy Chrystusowi (o odwróceniu tej relacji, czyli zrównaniu Chrystusa z robakiem, co prawda nie ma mowy, ale ta możliwość czeka w zawieszeniu):

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.

O końcu klasycyzmu jako przeniesieniu zainteresowania ze zmarłych na trupy pisał Stanisław Balbus (zob. S. Balbus, *Pożegnanie z Wergiliuszem*, „Życie Literackie" 1970, nr 38, s. 11).

Czy takie potraktowanie tradycji, w której nie ma nic stałego, która jest żywa dzięki temu, że rozwija się wraz z nami, i której z tego samego powodu możemy zaprzeczyć, odczytując ją błędnie (jak mówi Bloom, kto nie przeczytał błędnie, ten nie przeczytał wcale), wbrew jej „założycielskiemu aktowi", może stanowić gwarancję kulturowej pewności wspólnoty językowej i gwarancję odwołującego się do niej podmiotu? Być może taka szansa istnieje, ale pod warunkiem właśnie, że tradycja nie będzie przyjmowana biernie, że stanie się terenem walki o pierwszeństwo. W przypadku Baki Rymkiewicz wygrał tę walkę dosyć łatwo – autor *Uwag*… od początku „mówi Rymkiewiczem" (zależność odwrotna, chociaż da się zaobserwować, nie jest tak wyraźna – chodzi przede wszystkim o leksykę związaną ze śmiercią, ale ta u Rymkiewicza nie pochodzi wyłącznie od Baki).

Rymkiewiczowski rozdział *Czarnego karnawału*… Nawarecki kończy bardzo słusznym spostrzeżeniem – odwołanie się do Baki nie jest dla twórczości Rymkiewicza niewinne. Jak mówi, akceptacja *Uwag*…, czyli „chaosu, gwałtu i rozpaczy" burzących fundamenty klasycyzmu, staje się dla współczesnego poety gestem samobójczym[48]. Tyle że myli się Nawarecki, twierdząc, iż „Kiedy autor *Co to jest drozd* i *Thema regium* przemawia bełkotliwym i ordynarnym językiem *Uwag*, wtedy zdradza swój dotychczasowy dorobek"[49]. Po pierwsze, historia Rymkiewiczowskiego Baki to kwintesencja jego dorobku, po drugie – ten „samobójczy gest" został wykonany już na samym początku twórczości, klasycyzmowi od początku bowiem towarzyszy tu drugi, chaotyczny, manierystyczno-barokowy nurt; klasycyzm i barok/manieryzm w twórczości Rymkiewicza sprawdzają się wzajemnie. Można powiedzieć – na szczęście, bo niebezpieczeństwem klasycyzmu jest skostnienie, a manieryzmu – rozpad (Hocke)[50]. A zatem w takim samym stopniu jak manieryzm jest „gestem samobójczym" Rymkiewiczowskiego klasycyzmu, klasycyzm jest kołem ratunkowym dla jego manieryzmu.

Można chyba zaryzykować twierdzenie, że obrazy śmierci w twórczości Rymkiewicza, zapośredniczone przez literaturę polskiego baroku, poddane są mniej więcej podobnej „obróbce"[51]. Śmierć barokowa (w mode-

---

[48] Zob. A. Nawarecki, *Czarny karnawał*…, dz. cyt., s. 351.

[49] Tamże.

[50] Zob. G.R. Hocke, *Świat jako labirynt*…, dz. cyt., s. 336.

[51] Dokładne wyłożenie tego problemu, bardzo interesującego, bo dotyczącego związków intertekstualnych wierszy Rymkiewicza i polskiego baroku (Morsztynowie, Daniel Naborowski, Mikołaj Sęp-Szarzyński), nie mieści się, niestety, w ramach tego artykułu, wymaga ono oddzielnego omówienia. Na temat relacji Rymkiewicza z barokiem w kontekście stylizacji pisał Stanisław Balbus (zob. S. Balbus, *Transpozycja stylistyczna wobec stylizacji*, [w:] tegoż, *Między stylami*, TAiWPN Universitas, Kraków 1993, s. 326-329), o zmianach znaczeniowych związanych z rekontekstualizacją pisała Elżbieta Dąbrowska

lowym nurcie tanatologicznym) jest oswojona – co prawda, jest straszna, ale zawsze otwiera drogę do życia wiecznego (dlatego bywa nazywana przez poetów barokowych „największym skarbem") – w poezji Rymkiewicza nie stoi za nią łaska pocieszenia, nie znajdziemy tu gwarancji rekompensaty, w związku z czym nie może ona zostać wprzęgnięta w służbę aksjologii czy po prostu moralistyki. Weźmy przykłady pierwsze z brzegu. Podczas gdy lamenty barokowe były pamiątką po zmarłym, której nieodłączny element stanowiło zapewnienie o wierze w jego uczestnictwo w wiekuistej światłości, lamenty Rymkiewicza to skargi zawieszone w przestrzeni bez gwarancji transcendencji (jego „ubi sunt?" nie jest typowym barokowym motywem wanitatywnym, tu *vanitas* została zaopatrzona w egzystencjalistyczny sztafaż, pytania tego nie można nazwać pytaniem retorycznym, raczej pytaniem bez odpowiedzi[52]). Podobnie jest z wierszami na temat drzewa krzyża i śmierci Chrystusa. W tradycji barokowej jest to bezwzględnie śmierć zbawcza, nadająca znaczenie śmierci ludzkiej, przynosząca pociesznie i nadzieję. U Rymkiewicza (np. *Na ciało i krew Pana naszego Jezusa Chrystusa*, An) śmierć Chrystusa poddaje się tej samej „procedurze zastrzeżeń", która obowiązuje w odniesieniu do śmierci ludzkiej[53].

Częsta i mająca długą historię w poezji Rymkiewicza reaktualizacja barokowych wzorców wskazuje, oczywiście, na pierwszorzędną wagę podejmowanej przez tę literaturę problematyki[54], nikt rozsądny nie uzna

---

(zob. E. Dąbrowska, *Przetwarzanie tradycji – czyli jak jest obecny barok w polskiej poezji współczesnej*, [w:] *W kręgu baroku i barokowości. Studia*, red. M. Kaczmarek, Opole 1993; o baroku jako źródle inspiracji Rymkiewicza pisała Marzena Woźniak-Łabieniec (zob. M. Woźniak-Łabieniec, *Klasyk i metafizyka…*, dz. cyt., s. 47-54; o *Animuli* z perspektywy odróżnicowania, czyli „niebezpiecznej bliskości zmarłych" – Anna Kałuża (zob. A. Kałuża, *Jarosław Marek Rymkiewicz: cała wstecz!*, dz. cyt., s. 69), o tomie *Moje dzieło pośmiertne* w jego uwikłaniu w barok – Piotr Wilczek (zob. P. Wilczek, *Z punktu widzenia trupa*, „FA-art" 1993, nr 4).

[52] Zob. np. dwa lamenty poświęcone tej samej osobie – wojewodziance Morsztynównie; jeden z tomu *Człowiek z głową jastrzębia*, drugi z *Do widzenia gawrony*. W tym pierwszym pytanie „gdzie jest?" zostaje zawieszone w kontekście rozkwitającego wokół podmiotu życia (co nie znaczy, że unieważnione), w drugim obraz obracających się w nicość zwłok zawiesza niejako rolę Boga w tej eschatologicznej wędrówce ciała: „Szary czepek na pękniętej szarej głowie / Już nie czekaj – Bóg ci więcej nic nie powie". Pytanie „ubi sunt?" staje się zbędne.

[53] Utożsamienie śmierci ludzkiej i boskiej ulega tu odwróceniu – to nie śmierć ludzka uczestniczyć będzie w zbawczej śmierci Chrystusa, ale śmierć Chrystusa włączona została w przestrzeń śmierci ludzkiej: „A on nie wstanie choć dzień trzeci minie / (...) Ta skóra co jest skóra z nas opada / A ta krew z kogo ta krew z nas wciąż płynie / Te kości co są to są nasze kości".

[54] Rymkiewicz mówi o tym wprost, podkreślając pokrewieństwo duchowe z ludźmi baroku. Zob. M. Rowińska-Szczepaniak, *Zainteresowanie barokiem wśród współczesnych poetów polskich*, [w:] *W kręgach baroku i barokowości*, red. M. Kaczmarek, OTPN, Opole 1993, s. 184.

jednak autora *Animuli* za poetę, którego twórczość pozwala się zamknąć zgrabną formułą barokowych kontynuacji. Jego głos od początku ustawiony jest wobec baroku agonicznie. Z całą pewnością nie pozwala się sprowadzić do roli przypisu do księdza Baki. Chyba jako pierwszy zauważył to Stanisław Balbus, który Rymkiewiczowskie barokizowanie nazywa „nie dokończoną stylizacją"[55]. Oczywiście, wchodząc w przestrzeń *vanitas*, nie sposób pominąć „wanitatywnego" języka – co więcej, naturalne wydaje się uznanie tego języka za „prawie własny". Rzecz w tym, żeby wystarczająco mocno zaakcentować owo „prawie". Ci, którzy nie znają dobrze ani poezji Rymkiewicza, ani literatury barokowej, zbieżności w tym zakresie mogą nazwać powtórzeniem, jeśli jednak pozostać przy takim określeniu relacji Rymkiewicza z barokiem, należałoby dodać, że iście perwersyjne to powtórzenie, ponieważ w zasadniczych punktach zmienia ono dykcję barokową – zachowując powierzchowną stylistyczną zgodność, burzy fundamenty implikowanego przez ów styl religijnego myślenia. Takie powtórzenie – zgodnie z sugestiami Blooma – otwiera „silnemu późnemu poecie" drogę separacji, nakazuje porównanie i poszukiwanie różnic, czyści teren, na którym od tego momentu można zacząć wznosić fundamenty własnej oryginalności. W takim sensie Rymkiewicz wygrywa agon z poetami barokowymi, pokonuje ich język, narzucając własny idiom. Można jednak uznać, że zwyciężając w batalii o język, „przegrywa" światopoglądowo. W jego „systemie" miejsce charakterystycznej dla baroku wiary pozostaje bowiem – wiele na to wskazuje – puste.

Agonu ciąg dalszy – Leśmian

Najciekawsza, jak sądzę, gra intertekstualna, której miejsce stanowi twórczość Rymkiewicza, dotyczy związków autora *Zachodu słońca…* z poezją Bolesława Leśmiana[56]. Bardzo pomocna w śledzeniu jej przebiegu (a z całą pewnością warto tę grę prześledzić) może być książka będąca

[55] Balbus zwraca uwagę na kompilacyjność nawiązań autora *Animuli*. Jak twierdzi, w intertekstualnej przestrzeni wiersza Rymkiewicza na równych prawach z Baką czy Morsztynem funkcjonują Baudelaire, Słowacki, Mickiewicz, Leśmian czy Benn. Stylizacja barokowa jest zatem „nie dokończoną stylizacją", pozostawiającą szerokie marginesy innym, dodatkowo wzbogacającym te odwołania obszarom tradycji. Zob. S. Balbus, *Transpozycja stylistyczna wobec stylizacji*, dz. cyt. W szerszym niż barokowy kontekście nawiązania intertekstualne Rymkiewicza widzi też Ryszard Nycz, sytuując je w przestrzeni pastiszu („zasada apokryfu"). Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, TAiWPN Universitas, Kraków 2000, s. 240.

[56] Zapewne nie mniej interesujące byłoby prześledzenie jej związków z poezją jednego z ulubionych poetów Rymkiewicza – Jarosławem Iwaszkiewiczem. Co nieco o tych związkach pisał Adam Poprawa (zob. A. Poprawa, *Kultura i egzystencja…*, dz. cyt., s. 120-126).

podsumowaniem Rymkiewiczowskich zainteresowań autorem *Łąki – Leśmian. Encyklopedia*. Wszystkie opracowane przez Rymkiewicza hasła „merytoryczne", związane z twórczością (nie z życiem) Leśmiana wskazują na bliskie pokrewieństwo poetów zafiksowanych na problemach istnienia, nicości, otchłani, bólu, natury, rytmu, istnieniowych potworów czy znikania. Niemal w każdym z tych haseł Rymkiewicz, pisząc o autorze *Sadu rozstajnego*, pisze – takie można odnieść wrażenie – również o sobie. Obaj poeci penetrują pogranicza bytu, wszelkie stany niecałości, niepełności, nieoczywistości istnienia („niedoistnienia", „międzyistnienia"), życia podszytego śmiercią i śmierci naznaczonej życiem; obu zajmuje problem miejsca ludzkiego bytu pośród innych fenomenów życia (Rymkiewicz, pisząc o *Topielcu* Leśmiana, mówi, że tutaj to, kim się jest, zależy w równiej mierze od drzew, ludzi, jak i figur przydrożnych), a jest to problem nie do rozstrzygnięcia, ponieważ miejsce człowieka, jak mówi Rymkiewicz (w kontekście poezji Leśmiana, rzecz jasna), jest samemu człowiekowi niedostępne; obaj mają „ambiwalentny" stosunek do nicości i otchłani, które w tej samej mierze są w ich twórczości przestrzenią pustą, jak pełną, tak groźną, jak swojską (i wypełniają zarówno tę, jak i tamtą stronę); obaj nie wykazują się należnym szacunkiem wobec Boga, którego traktują nieco pobłażliwie, a bywa, że i pogardliwie; obaj wreszcie, będąc „poetami natury", równocześnie uchylają się od takiej kwalifikacji, przy czym nie ulega wątpliwości, że Rymkiewicz, broniąc Leśmiana przed mianem poety natury, równocześnie próbuje wyczulić własnych interpretatorów na subtelności, które łatwo mogą im umknąć. Zacytuję stosowny fragment:

> (...) czy jest – w wierszach Leśmiana – coś takiego, co dałoby się stamtąd wyabstrahować w taki właśnie sposób [jako obrazy natury] (...), a później przedstawić pojęciowo i nazwać naturą albo (co prawie na jedno wychodzi) duszą natury, albo naturą samą w sobie, albo jeszcze jakoś podobnie? Czy Łąkę, która wchodzi do domu człowieka, ale stawia przy tym jakieś warunki („Weszłabym do twej chaty, gdy mgły się postronią"), a w dodatku do takiego domu czy chaty, gdzie są „Ludzie-mgły, ludzie-jaskry i ludzie-jabłonie" – da się umieścić w pojęciu natury, podporządkować temu pojęciu? (...) Już widać, że nie (...). Jeśli natomiast tak to jednak (wbrew temu, co mówią nam wiersze) ujmiemy i powiemy, że owszem, pszczoły, ludzie-jaskry, ogród pana Błyszczyńskiego, upersonifikowana Łąka oraz zmarli – należą do jakiejś natury i albo jest to właśnie jakaś natura, albo natura jest gdzieś nad nimi czy gdzieś poza nimi, są to zatem fenomeny naturze podporządkowane czy przez tę naturę warunkowane, to wszystko to – pszczoły, Łąka, ogród pana Błyszczyńskiego – stanie się trochę mniej ważne, mniej będzie miało samodzielnego istnienia, trochę zniknie – i pozostanie coś oczywiście o wiele od pszczół, Łąki i zmarłych ważniejszego i poważniejszego – ta natura właśnie, o której jednak w wierszach w ogóle nie ma mowy[57].

[57] J.M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Sic!, Warszawa 2001, s. 235-236.

Jakkolwiek Leśmianowska dykcja i wyłaniający się zza niej poetycki światopogląd wydają się jedyną dla poezji Rymkiewicza przestrzenią tradycji mogącą aspirować do roli schronienia dla bytu i języka, nie jest oczywiście tak, że poezję tę da się sprowadzić do wariantu dykcji Leśmianowskiej. Leśmianowski język, co prawda, dobrze się czuje w otoczeniu konstrukcji Rymkiewiczowskich, wpisuje się w nie prawie niewidocznie („Pachną słodko trzy jaśminy dwie dziewanny / W tym ogrodzie nawet jaśmin jest otchłanny" – *Ogród w Milanówku – Funerailles*, Dwg), ale tylko poświadcza to jego funkcję służebną.

Poezji Rymkiewicza nie sposób nazwać „zaświatem przedstawionym" (Głowiński), elementy Leśmianowskiej magii ulegają tu bowiem „odbaśniowieniu", nabierają cech egzystencjalistycznych, są – jeśli można tak powiedzieć – intelektualnie odczarowane (czy Leśmian mógłby powiedzieć: „To ja – porażająco unieobecniony / Udający się w podróż z każdej mojej strony"? – *Na temat z Malczewskiego*, Dwg). Rymkiewiczowski „zaświat" jest znacznie mniej określony, trupy wyłaniające się z jego wierszy (w przeważającej mierze anonimowe), jak pamiętamy, nie mówią, nie opowiadają swoich – zawsze jednak jakoś odciążających – zaświatowych historii; język Rymkiewicza, jakkolwiek może się wydawać, że jest inaczej, konsekwentnie strzeże granic bytu i niebytu, a nawet przestrzega przed ich naruszaniem (co nie przeczy możliwości jak najwnikliwszego penetrowana ich pasa pogranicznego[58]). Innymi słowy, Leśmian Rymkiewicza (wszystko, co podejrzane jest o proweniencję Leśmianowską w jego poezji), z jednej strony, stał się poetą intelektualnych rozważań o niespójności i cząstkowości bytu, z drugiej – poetą rozkładu, którego nie maskują już fabuły rekonstruujące historie pojedynczych wcieleń. Narracja o poszczególności istnienia, nawet jeśli przybiera ono dziwaczne czy potworne kształty, daje szansę na owego istnienia „odzyskanie" – a to za

[58] To, co powiedział Rymkiewicz o roli języka w referowaniu nicości i niebytu: „Nie można bowiem używać języka, być w języku – jeśli stawia się znak równości między 'jest' i 'nie jest' (...). Wiersze, w których, na różne sposoby, mowa jest o 'wnicestwieniu' czy 'zanieistnieniu', byłyby więc opisem czegoś takiego (takiego naszego doświadczenia? doświadczenia nicości?), czego nie da się pisać, ponieważ nie pozwala na to, w swoich nieusuwalnych ograniczeniach, używany przez nas język – byłyby opisem, który niczego zatem nie opisuje, ale który mimo to nadal coś tajemniczo nam komunikuje, nadal coś o czymś (nic o niczym) opowiada – opowieści tej nie zrozumie jednak ten, kto dla jej zrozumienia chciałby posłużyć się językiem" (*Leśmian. Encyklopedia*, dz. cyt., s. 246), daje się z większym powodzeniem zastosować do jego niż do Leśmiana twórczości. W odniesieniu do Leśmiana sugeruje co najwyżej jego interpretatorom, że dookreślanie tego, co sam autor *Sadu rozstajnego* pozostawił niedookreślone, nie przyniesie żadnego pożytku; w odniesieniu do własnej twórczości oznacza granicę, której sam przestrzega, broniąc sobie wstępu do przestrzeni, które z założenia są pozajęzykowe (pewnie w jakimś sensie dlatego również jego trupy milczą).

sprawą pracy żałoby, która ma szansę powodzenia dzięki pamięci o nazwanym, konkretnym bycie. W ostatnich tomach Rymkiewicza pojedynczy byt, co prawda, zjawia się częściej, a nawet jest po leśmianowsku „nicestwiony" („nawet ta chroma żabka – jej byt utajony / Także jest nieczytelny z tej i tamtej strony" – *Ogród w Milanówku – lipcowy wierszyk…*, Dwg) i podawany w wątpliwość („Śni im się jarzębina jeśli coś się śni" – *Ogród w Milanówku, presokratejskie ślimaki…*, Dwg; „Wszystko jest albo nie jest bo brak mu pewności / Jest to istnienie – jedna z jego możliwości" – *Ogród w Milanówku, widma sikorek*, Dwg), ale zjawiają się tu równocześnie tony zupełnie nieleśmianowskie.

Agon Rymkiewicza z jego silnymi poprzednikami wydaje się wygrany, ale w trakcie tego starcia – jak w trakcie każdego wygranego agonicznego starcia – utrata pojawia się co najmniej trzykrotnie: najpierw jako poczucie braku własnej oryginalności (odebranej zanim mogła zaistnieć – rozumianej po žižkowsku), potem jako utrata silnego poety, który został wchłonięty i „przetrawiony", pozbawiony własnego głosu, a tym samym nadające życiu poety sens agoniczne wyzwanie przestało istnieć; wreszcie jako melancholizacja tradycji. Co ważne – dostarczycielami uprzywilejowanych, czynnych w twórczości Rymkiewicza form tradycji, z którymi poeta się zmaga i które – pokonywane (pokonane?) – ciągle jednak wracają, są te przestrzenie, gdzie dochodzi do problematyzacji istnienia, gdzie pojedynczość i konkretność bytu szczególnie zagrożone są nicestwieniem, ale w których język radzi sobie z tą nieobecnością (wpisując ją w eschatologiczny czy baśniowy kontekst). Problematyzując ontologiczne i etyczne podłoże języka tradycji, rozprowadzając ten język modernistyczną niewiarą w jakiekolwiek pozaestetyczne dyspozycje, Rymkiewicz „zaraża" go równocześnie melancholiczną nierozstrzygalnością i niekonkluzywnością. Paradoksalnie – wygrywając w agonie z przedmodernistycznym „mocnym" językiem, poddaje go modernistycznej, melancholicznej słabości.

„Jeszcze trochę i byt się odsłoni"

W ostatnich tomach Rymkiewicza podmiot coraz częściej sprawia wrażenie kogoś, kto nie szuka zakorzenienia w mowie, nie potrzebuje mechanizmów obronnych, o wyobcowaniu z mowy komunikuje wprost:

> Poeta jest nieobecny jest innego zdania
>
> Jest gdzie indziej – jego mowa jest zawsze niczyja
> Poeta jest nieobecny przechodzi i mija
>
> (...)

Poeta jest nieobecny jest tam gdzie go nie ma
Jego wiersze są – głuche! Jego mowa – niema!

Gdzie się na drugą stronę istnienie odwraca
W liściach wczoraj pożółkłych – tam jest jego praca
(*Ogród w Milanówku, poeta jest nieobecny*, Znbp)

Wydaje się, że marzeniem podmiotu jest język maksymalnie przezroczysty, nieneutralizujący dramatu istnienia, nieprzysłaniający go. Ponowocześnie brzmiące frazy dotyczące poety: „Jest gdzie indziej – jego mowa jest zawsze niczyja", należy interpretować nie jako skrajną orientację na język, ale jako orientację na byt – poeta staje się tu bowiem strażnikiem bytu. Jak buddyjski mnich przypatruje się „istnieniom najmniejszym", szukając w nich „Bożego tchnienia": „Puszki plastik dwa psie gówna i milczenie / Śmieci śmieci jest w tym jakieś Boże tchnienie" – *Kosz na śmieci przy stacji kolejki WKD w Milanówku pod Warszawą*, ZsM. Takie myślenie oznaczałoby jednak powrót do mitu językowej przezroczystości, a nawet więcej – do idei bezpośredniego „istoczenia się" bytu. Nic jednak bardziej mylnego niż potraktować te deklaracje zupełnie serio, bo obok tonu afirmatywnego zjawia się w ostatnich tomach Rymkiewicza (znacznie subtelniejszy niż wcześniej) ton ironiczny[59]. Przekora autora *Mojego dzieła pośmiertnego*, o której pisał Nawarecki w odniesieniu do twórczości Baki (i całej, należy chyba dodać, tradycji), daje o sobie znać również w stosunku do jego własnej twórczości. W tym samym wierszu, *Kosz na śmieci…*, czytamy dalej: „Ale super tajemniczy super Boży / i śmierć super pośród śmieci mnie ułoży // (...) Co za odlot – w super dobro w super trwanie / Bóg jest dobry ja to piszę na kolanie".

Ironia jako narzędzie dystansu wydaje się świetnym lekarstwem na melancholię, która w ostatnich tomach ujawnia się wyraźniej, bardziej bezpośrednio niż wcześniej (na co bodaj jako pierwsza zwróciła uwagę Anna Legeżyńska[60]), bo w formule rozbudowanego pożegnania. „Do widzenia" – ta fraza pojawiająca się jak mantra, przenikająca również do tytułu ostatniego tomu Rymkiewicza, nie ma w sobie, rzecz jasna, ani cienia ironii. Ironia pojawia się jednak na wyższym piętrze – nie tylko

[59] Jednym ze stosunkowo nielicznych wyjątków jest Leśmianowski z ducha wiersz z tomu *Do widzenia gawrony*, w którym mamy do czynienia z rubaszno-wulgarnym portretem Boga: „Potworny Bóg – w szkarłatnym wieczornym oparze / Alegoria Istnienia – pół płuca pół fiuta / Będzie tańczyć choć nie ma nogi nawet buta" (*Chodźcie do mnie wiewiórki*).

[60] Zdaniem Anny Legeżyńskiej, w tomie *Moje dzieło pośmiertne* Rymkiewiczowska ironia zaczyna się chylić właśnie w stronę melancholii. Zob. A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Biblioteka Literacka „Poznańskich Studiów Polonistycznych", Poznań 1999, s. 27.

jest figurą stylistyczną, którą łatwo wskazać w konkretnym miejscu tekstu, ale staje się mechanizmem deziluzji. Taką deziluzyjną funkcję pełni na przykład w odniesieniu do często pojawiającego się w ostatnich tomach motywu zrównania istnień.

Romantyczna zasada analogii, współodczuwania podmiotu i świata, jaka patronuje – na pierwszy rzut oka – wielu wierszom Rymkiewicza pochodzącym z ostatnich tomów, zakłada podmiot niezdystansowany wobec rzeczywistości. Czy rzeczywiście z takim naiwnie romantycznym podmiotem mamy do czynienia w ostatnich wierszach autora *Zachodu słońca*…? Cała jego dotychczasowa twórczość wskazuje przecież na językową nadświadomość podmiotu tych wierszy, trudno zatem uwierzyć w powrót do stanu świętej naiwności. Problem jest, oczywiście, pozorny.

Ironia zupełnie nieromantyczna

Charles Baudelaire (jako autor tekstu *O istocie śmiechu i ogólniej o komiczności w sztukach plastycznych*[61]) początek ironii wiąże z chwilą, gdy w podmiocie rodzi się poczucie dystansu, niewspółmierności świadomości i bytu. Pojawia się wówczas coś, co Baudelaire nazywa *dédoublement* – podwojeniem „ja". Jego część empiryczna zanurzona jest w świecie, a znakowa (czy symboliczna) wychyla się poza empirię, zmierza do samookreślenia, odczuwa niespójność, inność podmiotu i przedmiotu. To, według Baudelaire'a „komizm absolutny". „Ja" empiryczne żyje w stanie nieautentyczności, łudzi się własną wyższością nad naturą, mogłoby się zatem wydawać, że ironia jako stan „zdublowania" „ja" będzie stanem powrotu do autentyczności, zdobycia samoświadomości, tymczasem, według Paula de Mana[62], jest ona tylko zdobyciem wiedzy o owej nieautentyczności.

O ironii jako leku na melancholię pisał Jean Starobinski, widząc w niej właśnie możliwość powrotu do świata autentycznego. Jego myślenie bardzo przekonująco zdekonstruował jednak Paul de Man – powrót do autentyczności jest niemożliwy, nie ma ucieczki przed ironią, jak tylko na inny poziom ironii – w „ironię ironii" (Schleglowską parabazę jako zabieg ujawniania własnej sztuczności).

W ostatnich tomach Rymkiewicza obok motywu nieistotności mowy „rezygnującej" z siebie na rzecz samego bytu pojawia się również sytuacja

---

[61] Zob. Ch. Baudelaire, *O istocie śmiechu i ogólniej o komiczności w sztukach plastycznych*, przeł. M. Bieńczyk, „Literatura na Świecie" 1999, nr 10-11, s. 170-189.

[62] Zob. P. de Man, *Retoryka czasowości*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie" 1999, nr 10-11, s. 223.

„przekierowania" mowy na stronę bytu. Poeta podmiot nie widzi sensu w mówieniu: „Jest gdzie indziej – jego mowa jest zawsze niczyja" (jego „piosenka" pełni co najwyżej rolę pieśni cmentarnej – odprowadza byt na drugą stronę), ale mowa pojawia się po stronie istnień, którym jej dotąd odmawiano:

Język ludzki z nieludzkim miesza się i plącze
I pleni się istnienie – strasznie dzikie kłącze
(*Ogród w Milanówku, kwitnące lewkonie*, ZsM)

A teraz martwe lisy ja wam głos oddaję
(*Zachód słońca w Milanówku, 13 listopada 2001 roku*, ZsM)

Śpiewaj śpiewaj suchy głogu sucha różo
(...)

Śpiewaj bluszczu śpiewaj głogu wierzbo krzywa
(...)

Śpiewaj śpiewaj nawet jeśli nie ma Boga"
(*Arietta zimowa…*, ZsM)

Koty pisały moje wiersze
Piosenki ody tarantele
Bo miały horyzonty szersze
Ja innych zajęć miałem wiele
(*Ogród w Milanówku – poezja brzóz i kotów*, ZsM)

Jeśliby traktować te frazy poważnie, tzn. jako intencję rezygnacji podmiotu z mowy na rzecz „bytów upośledzonych", czyli jeśli czytać je romantycznie, to rzeczywiście można by tu mówić o uwolnieniu się od alienacji melancholii, jaką rodzi wejście w język (jak pamiętamy, w poezji Rymkiewicza od początku naznaczony brakiem, również brakiem tożsamości znaku i istnienia). Nie mogłoby wówczas być mowy o ironii, a nawet mielibyśmy do czynienia z jej przeciwieństwem – reaktywacją romantycznego (a nawet „pierwszego", założycielskiego) mitu tożsamości podmiotu i świata. Nie trzeba, oczywiście, nikogo przekonywać, że taka interpretacja byłaby co najmniej naiwna. Co prawda, podmiot udaje, że nie ma różnicy między nim a innymi stworzeniami, ponieważ wszystkie podlegają temu samemu losowi, skazane na przemijanie i śmierć, ale jest świadom, że utożsamienie może się dokonać tylko na tej płaszczyźnie. Kiedy przechodzi na inną, czyli „oddaje głos" istnieniu, automatycznie wkracza w przestrzeń ironii. Natychmiast dochodzi do Baudelaire'owskiego *dédoublement*, rozsunięcia wewnątrz „ja", które patrzy „z ukosa" nie tylko na siebie (swoją „część" empiryczną), ale i na podniesione do

rangi ludzkiej stworzenie. Deklaracja (a właściwie „przyznanie się", „samokrytyka") „Koty pisały moje wiersze" to nie tyle ucieczka w „język-niejęzyk"[63], ile chwyt wzmożonej ironii („ironii ironii") będącej znakiem nieuchronnej różnicy, a nie pojednania pomiędzy gatunkami. Jakkolwiek język „baśni niejasnej" podmywa język rzeczowy, wyraźnie odnoszący się do rzeczywistości pozajęzykowej, równocześnie jako „nieprawdziwy", fikcyjno-baśniowy okazuje się przeciwskuteczny (z perspektywy własnej wiarygodności). Rzecz jasna, takie myślenie to skrajna naiwność, bo właśnie na efekcie ironicznej parabazy polega jego skuteczność. Apologia ludzkich cech kotów tylko wzmacnia podział pomiędzy tym, co ludzkie, a tym, co nieludzkie. Im bardziej próbujemy zapomnieć o różnicach, im lepiej udajemy, że ich nie ma, tym stają się jaskrawsze, jak kot czytający Heideggera staje się własną karykaturą. Oczywiście, temu obrazowi towarzyszy również autoironiczny stosunek do własnej twórczości, którą jej podmiot niemal od początku uważał za niekonieczną, teraz – za pomocą tej samej parabazy – próbuje ją unieważnić jako nieprawdziwą, jako fikcję. Niemoc języka ukazuje tutaj nowe oblicze – puszcza on w ruch mechanizmy udawania. Nie można za jego pomocą powiedzieć niczego pewnego o świecie, nie można uczynić z niego tarczy broniącej przed śmiercią (zarówno kultury, jak bytu indywidualnego), nie sposób ani się go pozbyć, ani „oddać głosu" stworzeniu, pozostaje więc traktowanie języka tak, jak na to zasługuje – niepoważnie. Rozumiem więc Annę Legeżyńską, która w recenzji *Zachodu słońca…* wyraziła przypuszczenie, że twórczość Rymkiewicza otwiera się na żywioł ponowoczesności[64]. Rzecz jasna, dla podmiotu tej poezji stan uwolnienia języka od semantycznych i etycznych zobowiązań nie jest stanem radosnym czy pożądanym, raczej może uchodzić za kapitulację. Jeśli jednak spojrzeć na sprawę inaczej, świadomość przegranej towarzyszyła podmiotowi od początku, nigdy nie wierzył on językowi (i w język) bezwzględnie (tylko w *Czym jest klasycyzm* deklaracja ta pojawia się bez zastrzeżeń). I jeszcze jedno: kapitulacji tej nie sposób traktować jako ostatecznej, nie zamyka ona przecież twórczości Rymkiewicza. Ta twórczość, z jej niezmiennymi śmiertelnymi rejestrami, jest ciągle „w drodze". Ponieważ język bywa podatny na żałobę; szczególnie język wysycony śmiertelnością. Podmiot, ciągle odczuwający stratę bytów, których podstawową funkcją jest umieranie, i „ubywający w sobie", coraz skuteczniej odbywa tę żałobę; mówiąc wprost: wiele wskazuje na to, że godzi się z własną śmiertelnością. Pogodzenie się nie jest, co prawda,

---

[63] W taki sposób Anna Kałuża określa zapowiedź „języka metafizycznej wspólnoty wszystkich bytów" (zob. A. Kałuża, *Jarosław Marek Rymkiewicz: cała wstecz!*, dz. cyt., s. 87). Być może jednak ów metafizyczny projekt języka nie wyklucza ironii.

[64] Zob. A. Legeżyńska, *Co kryje ogród w Milanówku*, „Polonistyka" 2004, nr 1, s. 62.

ocaleniem, ale podtrzymuje w istnieniu. Żałoba, która jest żałobą po sobie (bo przecież o to w znacznej mierze chodzi melancholijnym poetom – boją się nie tylko śmierci w ogóle, ale śmierci, która dotknie ich bezpośrednio), nie może jednak zakończyć się sukcesem. Musi ona powrócić do rozdwojenia melancholii, którą Kierkegaard nazwał poczuciem utraty wyprzedzającym samą utratę[65]. Melancholikiem w *Powtórzeniu* jest ten, kto utracił, zanim stracił. Ta formuła lepiej przystaje do późnej poezji Rymkiewicza niż koncepcja Žižka, przypisująca utracie status jedynej formy kontaktu z tym, co utracone. Podmiot ostatnich tomów autora *Zachodu słońca*… nawet jeżeli przez moment „odzyskuje w utracie", wyraża przede wszystkim nieodzyskiwalność, żegna się z bytem.

---

[65] Zob. S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. i oprac. B. Świderski, W.A.B., Warszawa 2000, s. 17-25.