

Pamiętnik Literacki 2008, 1, s. 121-144



Jarosław Marek Rymkiewicz: Ja „odróżnione” i Ja „odróżnicowane”

Anna Kałuża

ANNA KAŁUŻA
(Uniwersytet Śląski, Katowice)

JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ:
JA „ODRÓŻNIONE” I JA „ODRÓŻNICOWANE”

Wiersze Jarosława Marka Rymkiewicza można przeczytać jako poetyckie komentarze do socjologiczno-psychologicznych diagnoz na temat sytuacji podmiotu w nowoczesnym świecie. Sytuacja ta – w uproszczeniu i w dużym skrócie – polegałaby na tym, iż niemożliwe wydaje się pod koniec XX wieku uczestnictwo Ja we wspólnocie, a równocześnie za prawie niemożliwe należy uważać wypracowanie poczucia odrębności i pojedynczości. Podmiotowi nie przypada w udziale ani odróżnicowanie¹, ani odróżnienie. Miota się on poza wspólnotą, nie wiedząc, co tak naprawdę decyduje o jego niepowtarzalności, wątpiąc w swoją niepodmiennialność i wyjątkowość. Choć więc oba te doświadczenia wydają się już niemożliwe, Rymkiewicz w swojej poezji próbuje jednak o nich opowiedzieć. Wskazuje przede wszystkim na ryzykowną konieczność odróżnicowania, wspierającą doświadczenia wspólnotowe i niezbędną do wypracowania indywidualności opartej na różnicy.

Intuicja poety na temat podmiotu rozwija się dwoma torami. Jeden z nich dotyczy możliwości odnalezienia się jednostki w żywole wspólnoty, możliwości poczucia istnienia jedności rodzajowej, doznania ujednolicenia. Dałoby się tę potencjalność opisać też jako intensywnie odczuwane otwarcie podmiotu na wszystko, co przychodzi z zewnątrz, czy też jako pozbycie się dojmującego ciężaru własnego Ja. Ma ona także związek – jak sądzę – z religijnym sensem wierszy: chodziłoby w tym przypadku o rodzaj objawienia, które włącza podmiot we wspólnotę wszystkich ludzi.

Refleksja na temat odróżnicowanego podmiotu nie wyklucza walki autora o zaznaczenie własnej odrębności i pojedynczości. Wręcz przeciwnie: przedstawiane doświadczenia ujednolicenia wzmagają starania piszącego o indywidualność, podtrzymują jego wolę odróżnienia i nasilają zabiegi, by dowieść własnej wyjątkowości, utrzymującej go z dala od śmierci i rozkładu.

Podstawowe, charakterystyczne napięcie w tekstach Rymkiewicza brałoby się w takim razie z cyrkulacyjności intencji autora. Zawiera się w niej próba przedsta-

¹ Kategorią „odróżnicowania” posługuję się za A. Bielik-Robson (*Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000). W dalszej części pracy objaśniam ją dokładniej.

wienia Ja odróżnicowanego² i poczucie, że Ja piszące musi być Ja wyróżnionym, które owo odróżnicowanie usiłuje pokonać, bo tylko wtedy będzie mogło pisać. Ja piszące o uniwersalnym poczuciu istnienia, o zanurzeniu się w odkształcający i zacierający indywidualne rysy strumień śmierci, będzie stawało się Ja indywidualnym w swojej woli dowiedzenia się tego, co je wyróżnia. Nieobliczalność przedsięwzięcia Rymkiewicza, łączącego respekt dla plemiennego ujednoczenia i wybuch Ja doprowadzonego na skraj samego siebie, jest oczywista: to z niej powstaje silnie tłumiony tragizm wierszy.

Ja „odróżnicowane”

Kategorię Ja „odróżnicowanego” przybliży Agata Bielik-Robson, powołując się na pojęcie „*dedifférenciation*” zaproponowane przez René Girarda. Określa ono niebezpieczne i społecznie ryzykowne doświadczenie, bliskie erotycznej transgresji Bataille’a, pokrewne *katharsis* Arystotelesa i doświadczeniu nazwanemu przez Kundere „*litost*”. Celem odróżnicowania jest umocnienie poczucia zależności od wspólnoty i doświadczenie braku wszelkich różnic pomiędzy jej członkami.

celem [odróżnicowania] jest [...] doprowadzić do momentalnego zniesienia *principium individuationis*, kiedy wszystkie jednostki czują się głęboko związane i wobec siebie odróżnicowane – ale nie ze względu na jakąś jedną w ł a ś c i w o ś ć, którą by posiadały, lecz ze względu na podobną s y t u a c j ę, własną pozycję wobec losu, w której wszystkie, bez wyjątku, się znajdują³.

Bielik-Robson przywołuje także *Księgę śmiechu i zapomnienia* Kundery, w której, jej zdaniem, pojawia się bardzo podobna do odróżnicowania kategoria:

Litost nazywa bowiem pewne bardzo intensywne doświadczenie wspólnoty ze wszystkim, co pomimo wszelkich różnic jest ofiarą tej samej kondycji: rodzi się, kopuluje i umiera. Jego intensywność jest tak nagła i dojmująca, że wytrąca psychikę z jej ustalonych kolein, rzuca w wir nieskończoności wszechświata i na chwilę niemal zupełnie pozbawia ją poczucia wsobności i odrębności⁴.

Charakterystyczne uczucia plemiennego, głębokiego związku ze wspólnotą, transgresyjnego przekroczenia granic indywidualium, o jakim piszą Girard, Kundera, Bataille, wydają się pozostałością po archaicznych społecznościach i jako takie poddane są obróbce literackiej. W natężeniu hiperboli wydobywa ona elementy ekscytujące nowoczesność zamkniętą w procesach specjalizacji i autonomizacji. Odróżnicujących treningów osobowości można się dopatrzeć chociażby w retoryce Rimbauda, gdy pisze on o rozprężeniu wszystkich zmysłów. Wydaje się jednak, że jest to raczej negatywny aspekt procesów odróżnienia, znamienych

² R. Przybylski (*To jest klasycyzm*. Wstęp M. Janion. Warszawa 1978, s. 21–23) łączy próbę odnalezienia się w porządku mitycznym z rezygnacją z indywidualizmu: „Aby znaleźć się w porządku mitycznym, poeta musi przezwyciężyć jeszcze jeden kryzys duchowy, bardziej rozpaczliwy i bardziej dojmujący niż niepokój wywołany przez historyzm. Musi ukrócić szalone roszczenia indywidualnej świadomości, która po »śmierci Boga« zaczęła w sposób arbitralny ustanawiać nowy porządek świata i w nie mniejszym stopniu niż historyzm uczyniła wszystkie wartości względny. [...] To, co jest rzeczywiste, to, co naprawdę trwa, jest tylko pamięcią, w której jednocześnie koegzystuje przeszłość rodzaju i nasza dzisiejsza współczesność”.

³ Bielik-Robson, *op. cit.*, s. 202.

⁴ *Ibidem*, s. 203, przypis 47.

dla wczesnego modernizmu, a nie doświadczenie głębokiego, cielesnego związku z ludzką zbiorowością. Można mieć niemalże pewność, że większość poetów modernistycznych odnoszących się do oceanicznych doznań Ja będzie korzystać po prostu z negatywnego aspektu odróżnienia, a nie z odróżnicowania. Natomiast Rymkiewicz swoim ujęciem odróżnicowania wyłamuje się z tego łańcucha poetyckiego, czyni z owej kategorii spoiwo i zasadę, na której może oprzeć rozumienie reszty: wspólnoty, tradycji i przeszłości, wreszcie – samej idei piszącego Ja.

Do idei wspólnoty związanej z ciągłością czasu przekraczającego granice ludzkiego życia usiłuje zatem przekonać Rymkiewicz w swoich manifestach i wierszach. Podobnie wiele uwagi poświęca tradycji poetyckiej oraz rozumieniu przeszłości. Zbyt dużo pisze jednak o tożsamości zbiorowej wiążącej Ja ze swoimi poprzednikami; o podobieństwie przybliżającym do innych przedstawicieli symbolicznie rozumianej generacji przodków; o trwałym umocowaniu piszącego w tradycji, nie pozwalającym przesłonić zainteresowania różnicą i jednostkowym, wyróżnionym podmiotem. Aby jednak dotrzeć do refleksji o takim właśnie Ja, musimy zatrzymać się na koncepcji Ja tożsamego ze zbiorowością i włączonego w przeszłość martwych poetów. Okazuje się bowiem, że opisując proces utożsamienia, twórca ten oświetla także ryzyko procesu odróżnicowania.

W manifestach *Czym jest klasycyzm?* Rymkiewicz niejednokrotnie daje do zrozumienia, że bardzo ceni jedność wyobrażeń w ramach kulturowej wspólnoty. W jego przekonaniu wszyscy ci, którzy ponawiają zdarzenia i przeżycia przeszłości, „poświadczają, że jedność ludzkich doświadczeń nie jest złudzeniem”, że „sz t u k a j e s t j e d n a i i s t n i e j e j e d n o c z e ś n i e”⁵. Powtórzenie zapewnić ma poczucie przynależności do zbiorowości, a zarazem – odczucie własności tradycji, której przekazywanie, ponawianie i rytualne odtwarzanie nadaje wspólnocie sens:

Poeta, repetujący doświadczenie czasu przeszłego, ponawia je po to, by odnaleźć swe miejsce w ciągu cywilizacyjnym: a więc swe miejsce w czasie teraźniejszym⁶.

W proponowanej tu wizji tradycją literacką rządzi „przymus powtórzenia”⁷. Składa on, jako zamaskowana i ucywilizowana forma przemocy, obietnicę odpowiedzi na pytanie o to, kim się jest. Jego założycielską rangę, podobnie jak w szkicach *Sacrum i przemoc* Girarda, sygnalizuje możliwość pojawienia się procesów odróżnicowujących, u Rymkiewicza działających podobnie jak *fatum* i Opatrzność. Ale wspólnotę, ustanowioną za sprawą procesów odróżnicowania i ponowienia tego samego, opisuje poeta podkreślając pozytywne aspekty. Wskazuje na proces utożsamienia, upodobnienia, silnej identyfikacji. Dzieje się tak dlatego, że najważniejszym sensem istnienia wspólnoty jest utrzymanie silnej więzi pomiędzy wszystkimi członkami. Taka możliwość homogenicznej trwałości rysuje się dzie-

⁵ J. M. R y m k i e w i c z, *Czym jest klasycyzm? Manifesty poetyckie*. Warszawa 1967, s. 79, 89.

⁶ *Ibidem*, s. 62. Taki mechanizm odpowiada mechanizmowi terapeutycznemu – jak pisze K. R o s n e r (*Narracja, tożsamość i czas*. Kraków 2003, s. 45): „odzyskiwanie ciągłości autonarracji, stanowiące podstawowe założenie psychoterapeutyczne, dokonuje się często przez reinterpretację przeszłości zgodnie z aktualną sytuacją jednostki i pożądaną przyszłością”. Utrzymanie ciągłości oczywiście jest warunkiem poczucia bezpieczeństwa.

⁷ S. F r e u d (*Poza zasadą przyjemności*. Przeł. J. P r o k o p i u k. Przejrzał i oprac. Z. W. D u d e k. Wyd. 5. Warszawa 2000, s. 18) pisze, że przymus powtarzania „wywodzi się z tego, co zostało wyparte i znalazło się w nieświadomości”.

ki zachowaniu jedności myśli, sposobów pisania, konwencji, obrazów kulturowych. Trzeba dodać, że pisząc o wspólnocie kulturowej, Rymkiewicz ma najczęściej na myśli chrześcijańską, zachodnią Europę. Troszcząc się o utrzymanie wspólnoty, Ja poety nie będzie szukało siły dla siebie poza światem, z którego pochodzi, lecz przyjmie jego porządkujący, wielowiekowy sens, uzna prawo przodków, przyswoi sobie najlepiej, jak potrafi, obowiązującą normę.

Ale opowieść o tradycji zapewniającej poczucie bezpieczeństwa i dziedziczenia posiada także niepokojące wątki. Autor rzuca bowiem kilkakrotnie uwagę o tym, że poeta, próbując zmierzyć się z obrazami minionego świata, może stać się łupem ciemności. Owe zmagania z cieniem są sugestywnie przedstawione w rozpoznających istotę poezji fragmentach z manifestów:

Jest [poezja] ponowieniem wzoru (lub wzorów) czasu minionego, rekreacją zamierzczłych symboli, archetypicznych obrazów, danych mi we śnie lub w tym stanie półsnu, jakim jest pisanie. [...] Ponieważ wiersz jest ujawnianiem (oczywiście nie ujawnianiem osobowości poety, lecz ujawnianiem plemienną podświadomości czy raczej, jak chce Jung, nieświadomości), a ujawnienie jest zawsze próbą – cóż z tego, że skazaną na niepowodzenie? – rozjaśnienia mroku, poeta może stać się łatwym łupem ciemności, łupem morza zwanego przeszłością⁸.

W dwóch metaforach poeta przybliży doświadczenie odróżnicowania i akcentuje groźną siłę przeszłości napierającą na jednostkę. Ja, które staje się „łupem ciemności” czy „łupem morza”, oraz Ja, które zostaje opisane także jako spustoszone, nie jest – to oczywiste – tym samym co „Ja wydrążone” Eliota. Tamta metafora pozostaje w paradygmacie negatywnego odróżnienia. Rymkiewiczowskie figury prowadzą nas w nieco innym kierunku, choć zdecydowanie utrzymują się w nowoczesnej opozycji jednostki i społeczeństwa, zbiorowości i indywidualności.

Co bowiem w kontekście możliwości „bycia złupionym” oznacza osiągnięcie uspokajającego kresu w obietnicy odnalezienia „własnego miejsca w ciągu cywilizacyjnym”? Jak można odnaleźć własne miejsce na morzu, którym jest przeszłość? Użycie owych metafor pokazuje najdobitniej, że czegoś takiego jak „własne miejsce” po prostu nie ma, jest tylko ruch, przemieszczanie się. Metafora morza implikuje także to, co Harold Bloom nazywa lękiem przed wpływem, czyli „lękiem przed tym, że można zostać zatopionym”⁹. Ponadto obie figury w zasadniczy sposób kwestionują regułę równowagi, konstytuującą przeszłość i tradycję poetycką, którą wcześniej opisywał Rymkiewicz jako dodawanie i odejmowanie „odcienia”. Jedna z nich odsyła bowiem do nadmiaru, nieskończoności i do tego, co nie do zawłaszczenia właśnie. Druga – do braku, nicości, pustki, pustyni¹⁰, których realną groźbą jest to, że nic się z nich nie wyłoni. Czy nie mówi więc Rymkiewicz raczej, iż poetę charakteryzuje „bycie nie na swoim miejscu”, bo ta-

⁸ Rymkiewicz, *op. cit.*, s. 9. Podkreśl. A. K.

⁹ H. Bloom, *Lęk przed wpływem*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002, s. 56.

¹⁰ Metafora spustoszenia także bliska jest metaforze użytej przez Blooma na oznaczenie jednego ze starć rewizyjnych. W tym starciu powtórzenie nie przechowuje tego, co powtarzane, ale właśnie pozbywa się, unieważnia, unicestwia. Ten zaskakujący zbieg „okoliczności” pokazuje, że, choć zasadnicza inspiracja dla projektu Rymkiewicza przyszła od strony Th. S. Eliota, wobec którego Bloom zajmuje nieodmiennie polemiczne stanowisko, to i u Rymkiewicza pojawiają się metafory kwestionujące wizję rozwoju poezji wierną Eliotowi.

ka „pustynno-morska”, niepewna, pozbawiona stałych punktów orientacyjnych jest przeszłość poetycka? Również ciekawe znaczenia mają etymologie: Ja, jeśli „stanie się łatwym łupem ciemności, łupem morza zwanego przeszłością”, stanie się Ja „rozłupany”. „Łup” to m.in. „okrzyk naśladujący uderzenie (zwykle nagłe i mocne)”; być może takie, jak niespodziewane uderzenie wysokiej fali? „Łupać” to „rozbijać na kawałki, rozrąbywać, rozszczepiać, rozłupywać, odłupywać”¹¹. Ja, które staje się łupem przeszłości, staje się Ja rozszczepionym, rozłupanym. I także – Ja odłupanym. W konfrontacji z czymś, co uosabia przeszłość, Ja odczuwa brak siebie.

Ostatecznie więc w obliczu konfrontacji z przeszłością wydostają się na światło dzienne negatywne aspekty odróżnicowania: odpodobnienie, uszczuplanie i pozbywanie się tego, co początkowo wydawało się należeć do Ja. A przede wszystkim w toku całego procesu dochodzi do uświadamiania iluzji, jaką okazuje się poczucie samowystarczalności, ważności i konieczności istnienia Ja. Nie mogło być inaczej: wiedząc o tym, że dla Rymkiewicza najistotniejszym elementem symbolicznej wspólnoty są zmarli, należało się spodziewać, iż odróżnicowanie przebiegać będzie traumatycznie. Poeta akcentuje zatem w swoich manifestach dwa aspekty odróżnicowania: jeden, zachowujący jedność tradycji i całość wspólnoty, podtrzymujący jej żywotność i sens promieniujący na przyszłość, oraz drugi, groźny z perspektywy człowieka modernistycznego, bo rozbijający warowne granice Ja, które pozbawione ich czuje się niepewnie i źle w nagle otwartym, rwącym strumieniu życia.

Ptasi język i grzechot kraba

W wierszach jeszcze sprawniejszą ręką zapisuje poeta doświadczenie odróżnicowania, łącząc je z *sacrum* objawiającym się archaiczną, potworną przemocą, bestialską potęgą. Doprowadza także do konfrontacyjnych starć podmiotu ze wspólnotą przodków, posługując się swoim wielkim tematem: strachu przed śmiercią; rezonuje on zawsze z tematem odróżnicowania, wprawiając Ja w niemal Kierkegaardowskie „bojaźń i drżenie”.

Cały tomik Rymkiewicza *Animula*¹², składający się z trzech części-poematów, jest próbą opowiedzenia o doświadczeniu wspólnotowego ujednoczenia, które przydarza się w przestrzeni granicznych światów. Los ludzki jest tu losem wygnańca i nomady, gdyż rozwija się na kanwie przygód Odyseusza, które Adorno i Horkheimer, jak pamiętamy, w *Dialektyce oświecenia* uznali za prehistorię podmiotowości. Podkreślali, że kolejne wydarzenia, z których Odyseusz wychodzi obronną ręką, polegają na pokonywaniu mitycznych potęg, zwykle dzięki ofierze darowanej pierwotnym mocom. Ja staje się coraz silniejsze, nabywa świadomości siebie. Ale ceną, jaką płaci za swoją emancypację, jest zerwany archaiczny związek z naturą, do tej pory utrzymującą z nim jedność. Domagające się ofiarniczego rytuału potęgi ścigają jednak Odyseusza, gdyż rytuał ofiarny, uświęcając kolektywne moce, oszukał je: ofiara zawsze ma zastępczy, symboliczny charakter. Mi-

¹¹ Cyt. za: *Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak. Warszawa 1995, s. 75.

¹² Do tomiku J. M. Rymkiewicza *Animula* (Łódź 1964) odsyłam skrótem A. Inny tomik tego autora, *Thema regium* (Warszawa 1978), sygnalizuje skrót T. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

tyczne potęgi mszczą się więc, jak komentuje wnioski autorów *Dialektyki* Habermas, ujawniając pozorność władzy człowieka nad potężną siłą, która w nowoczesnym świecie miała zostać wyeliminowana:

Rodzaj ludzki zatem w powszechnodziejowym procesie oświecenia coraz bardziej oddalał się od źródeł, a jednak nie uwolnił się od mitycznego przymusu powtarzania. Nowoczesny, w pełni zracjonalizowany świat jest odczarowany tylko pozornie; spoczywa na nim przekleństwo demonicznego urzeczowienia i śmiertelnej izolacji. W paraliżu jałowej emancypacji wyraża się zemsta pierwotnych mocy na tych, którzy musieli się wyemancypować, a jednak nie mogli ująć całość¹³.

Podobnie u Rymkiewicza: w świecie *Animuli* działanie pierwotnych, boskich mocy paraliżuje i oszałamia¹⁴. W pierwszej części, zatytułowanej *Wiersze w kwartanie*, najbardziej medytacyjnej, wykorzystującej teksty hiszpańskich mistyków, cytaty z dzieł Platona, z modernistów europejskich, pisma polskiego kontrreformatora, Piotra Skargi, i odsyłającej tytułową parafrazą do Jana Andrzeja Morsztyna i jego pokutnego wiersza *W kwartanie*, podmiot trwa w pełnym napięcia oczekiwaniu. „Czy mnie poniechasz Czy będę wezwany” (A 13). Perspektywa końca ziemskiej cywilizacji uzasadnia odczucie zrównania wszystkich pośród rodzaju ludzkiego, nie przynosi jednak jeszcze obrazów przerażenia. Pojawiają się one w drugiej części tomiku, w figurze psów szarpiących pazurami „tłustą ziemię [...] zwierzęcych przodków” (A 19), tam też w metamorficznych odmianach sugeruje się zwycięstwo mrocznych potęg nad człowiekiem, gdy nazywa się go „ślepy psem, ślepą kuną, ślepym dzieckiem”, które odchodzi „przerażone szelestem wiatru w zaroślach” (A 24). Dopiero w części trzeciej, *Wierszach z wygnania*, figury trwogi, związane z odróżnicującą konsekwencją przymusu powtarzania losu wszystkich tych, którzy żyli przed nami, spiętrzą się niezwykle gwałtownie i rzucają światło na nieprzejednane okrucieństwo pierwotnych mocy, wyobcowujących jednostkę ze świata dobrze jej znanego. W poemacie tym opowieść o niemożliwości rozpoznania siebie łączy się najsilniej z pozaczasową opowieścią o przemocy i prześladowaniu. Efekt powtarzalnej determinacji losu ludzkiego wzmacnia zamknięta kompozycja poematu, zbudowanego wokół kilku powracających wątków. To, co stanowi początek, a więc obraz tonących ciał i zwłok na kamiennej posadzce, znowu pojawia się w zakończeniu. Cykliczny obrót słów w całym poemacie uniemożliwia zachowanie tylko jednej, wyróżnionej, odrębnej postaci przedstawianych osób i rzeczy. Żadna fraza w *Wierszach z wygnania* nie pozwala na przeczytanie jej w taki sposób, by można było doszukać się historii jednostkowej i niepowtarzalnej.

Strefa, w jakiej znajduje się mówiący, to strefa niwelacji różnic, obsunięcie się na dno samego siebie: „a całe me życie / Na mej dłoni, jak suchy owad” (A 34). Ujednolicenie uzyskane tym porównaniem, dwuznacznym w swojej ironii, bo degradującym (tylko owad, tylko znikomość życia ludzkiego), ale też uwznioślającym (zasuszenie jako synonim wieczności), naznacza mocno całość poematu. Na efekt ujednolicenia wpływają także silna konwencjonalizacja języka¹⁵, powtarzal-

¹³ J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*. Przeł. M. Łukasiewicz. Kraków 2005, s. 129.

¹⁴ Zob. analizę całego tomiku w książce M. Woźniak-Łabieniec *Klasyk i metafizyka. O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza* (Kraków 2002, s. 103–118).

¹⁵ Pomijam już fakt, że cały tomik *Animula* mógłby być wariacją na tematy i style, które wypracował Th. S. Eliot w *Ziemi jałowej*, w *Środku popielcowej*, ale też w późniejszym poemacie

ność epitetów: „szedziwa mgła” i „szedziwe włosy” oraz „ciało pierzchliwe” i „pierzchliwe dziecko”, metamorfozy elementów przestrzeni (mgła, która może być pościelą), animizacje („pisk wilgotnych liści”, A 33) oraz refreny. Topielec, Nimfa, Książę i Ten, który wyczekuje na listy, pozbawieni rysów indywidualnych, przeżywają los wspólny wszystkim. Jest to los „wygnańczy”, ich odyseja nie kończy się powrotem tam, skąd przybyli:

Toniemy, toniemy,
Kłamią sny i recepty i szepty lekarzy,
Prąd szarpie ciało i wiatr, wiatr nas budzi
Na kamiennej posadzce, pośród obcych twarzy. [A 39]

Większość figur pojawiających się w poemacie sekunduje wrażeniu nieokreśloności. Mglisty obszar, opisy trupich albo torturowanych ciał („Kto cię wlecze i dokąd, o rozdarte ciało, / Kto cię ciągnie za włosy ze strachu zbielełe, / Ciało, ciało pierzchliwe?”, A 38), motywy zatapiania, wdzierania się wody do krtani, śpiewy ptaków o poranku, archetypowy obraz schodzenia w dół, w ciemność: wszystko to służy Rymkiewiczowi do podkreślenia jedności w przeżywaniu wspólnego losu. Nic nie ukonkretnia i nie uszczegółowia wizji. Uwięzienie w martwej przestrzeni, w bezruchu otępiającego oczekiwania, podkreślone rytmicznymi powtórzeniami, doprowadza język do granicy sensu i tam oddaje go przede wszystkim napięciu emocji. Wiele świadczy o tym, że znaleźliśmy się w przestrzeni, gdzie wszystko może być, bez żadnych strat, wymienione na inne, co więcej: pojęcie inności zostaje w taki sposób przemieszczone, iż okazuje się pozorem. Jedyne przemoc odznacza się realnością.

Integralność świata niekończącej się, fizycznie dotkliwej przemocy, która tkwi u jego podstaw, zapewniają w poemacie niezwykle zmysłowe figury. Koncentrują się wokół gwałtu zadawanego bezbronnemu ciału: „lancet przecinający skórę”, „usta pełne krwi”, „pęknięta krtąń”, „pościel zakrwawiona”, „rozdarte ciało”. Ale głębinowe doznanie uczestnictwa we wspólnocie bierze się także z prerażenia bezlitosną siłą, przedstawioną w obrazach pękającej ziemi, ciemności i powodzi. Aktualizując katastroficzne i arkadyjskie (nimfa, słodki dźwięk fletu oraz złoty lok) motywy mitologiczne, Rymkiewicz nie tyle odsłania przed nami to, że u podstaw wspólnoty tkwi przemoc i jednostka wydana jest na jej działanie, ile włącza – dzięki apostroficznym zwrotom – także odbiorców do rytuału. Nie tyle odtwarza, ile inscenizuje w swoich wierszach doświadczenia odróżnicowania. Niewykluczone, iż dlatego wybiera znane, konwencjonalne sformułowania, by słowa, a zwłaszcza ich poetyckie uzmysłowienie (przejawiające się wtedy urzeczowieniem znaku) nie zatrzymywały zbyt długo uwagi i były po prostu częścią zaaranżowanego przed naszymi oczami spektaklu o cechach rytuału.

Ofiarą symbolicznej przemocy pada też język mówiącego w poemacie. Otóż ten, kto zabiera głos w pierwszej części *Wierszy z wygnania* i kto – być może nadal ten sam podmiot – w częściach kolejnych rozmawia z Nimfą oraz z Księciem, a występuje także w *Przedwiośniu nad Morzem Śródziemnym*, nakazuje sobie i innym milczenie. Chronić ma ono, niczym tarcza, przed zagrożeniem, jakim są mściwe potęgi natury:

Burnt Norton. Liczne odwołania Rymkiewicza do Kochanowskiego, Słowackiego, J. A. Morsztyna także mają potwierdzić przestrzeń wspólnoty.

Nie mów nic
 Ani o mnie ani o sobie Nie mów nic
 A czy mówisz o mnie Czy mówisz
 O gałęziach czarnych w styczniu Czy
 Mówisz o tym co było czy o tym co będzie
 Nie mów nic Dobrze ci radzę Ani słowa Nic
 O tym co było ani o tym co No mów. [A 32]

Nie bez znaczenia jest tu figura chytrego Odyseusza, który z opresji zawsze wychodzi dzięki retorycznej przebiegłości. Poruszanie się w świecie bóstw, rozgniewanych zastępczą ofiarą, ułatwia mu doskonała intuicja językowa: wie, w którym momencie lepiej zamilknąć, i dobrze też wie, co słuchacze chcą od niego usłyszeć. Ale oszukane bóstwa niełatwo jest ubłagać i choć podmiot poematu czeka na wybawienie lub karę („Czy będziemy długo butwieć w tym ogrodzie / Czy nas wskrzeszą”, A 9), nie uniknie losu wszystkich. Przestrogi kończą się emfaticznym wzmocnieniem, poczuciem klęski i daremności mówienia:

Nie mów nic, jeśli nie wiesz, do kogo to mówisz.
 I tylko krab wypełza ze zbieleń ust
 I słyszę tylko grzechot kraba w krtani. [A 38]

W tych niezwykle sugestywnych wersach, figurą kraba wyostrajających ujednolicenie, odsłaniają się rozmiary spustoszenia, jakie poczyniło działanie archaicznej przemocy. Grzechot kraba w krtani, utożsamiony z dźwiękiem ludzkich słów w przestrzeni o naruszonych granicach między różnymi bytami, jest nieprzyjemną podmianą. Przeraza potwornością: ujednolicenie dosięgło tu wszystkich różnic. W wersach poematu „I tylko krab wypełza ze zbieleń ust / I słyszę tylko grzechot kraba w krtani” odróżnicowanie jest najsilniejsze. Ludzki język grzechocze w krtani: mowa, wydana na pastwę boskich potęg, kruszy ostatecznie mur oddzielający człowieka od innych stworzeń, a przeżycie losu wspólnego okazuje się niezwykle traumatyczne, podmiot broni się przed tym doświadczeniem z całej siły. Można się domyślać, że Rymkiewiczowski obraz grzechoczącego języka jest transpozycją wątków biblijnych: w kanonicznej interpretacji pomieszenie języków było karą za nieposłuszeństwo.

Ale zmuszony do pojednania się ze wszystkimi żywymi istotami, podmiot rozpaczliwie poszukuje czegoś, co uzasadni jego mocną iluzję stanowienia o sobie. Poniżenie, jakie odczuwa z powodu działania siły zrównującej go z innymi żyjącymi stworzeniami, potrafi obrócić w dystynkcję, prawdziwie wzniosłą, na powrót wydobywającą go ponad innych. Dzieje się tak z chwilą, gdy nie zamilknięcie, metonimizowane figurą ust, z których wypełza krab, ale pragnienie „innego języka” zajmuje myśli. Marzenie o języku nie-ludzkim, skrzydlatym, bosko nieziemskim ma być wzmocnieniem obrony Ja przed niszczyielskimi działaniami bóstw:

Lecz nie mów do mnie w tym języku słodkim,
 Nie pamiętam ni słowa i po nocach płacę,
 I ten tylko znam język, którym ty nie władasz. [A 37]

Co prawda, zapomnienie „słodkiego języka”, którym posługuje się ktoś bliski podmiotowi, wiąże się z utratą możliwości porozumienia, ale wydaje się także jedyną możliwością zachowania granic w niezróżnicowanym żywiole. Podmiot

daje do zrozumienia, że jego opowieść jest wymuszona, że nie rozpoznaje się w języku, jakiego używa: „usta moje pełne krwi, / A mój język ptasi” (A 31). Legenda o poetach zamieniających się po śmierci w ptaki, zwykle skoncentrowana na micie nieśmiertelności, podtrzymywana przez Kochanowskiego, do którego odwołuje się Rymkiewicz, wyjątkowo ambiwalentnie realizuje się w *Animuli*. Ptasie języki są metaforą ucieczki od ludzkiego języka, zupełnie bezbronny wobec napierającej siły odróżnicowującego żywiołu. Ale są też figurą niemożliwości: ptasi język zrywa więzy Ja z samym sobą, nie naprowadza na świat, nie daje schronienia. Jednak pragnienie iluzji posiadania takiego sposobu komunikacji, którego metaforą jest ptasi język, wyzbyty znakowego charakteru i odpowiadający na wyzwanie doświadczenia odróżnicowania, nigdy w poezji Rymkiewicza nie zostaje poniechane i odparte. W zasadzie cała późniejsza poezja utrzymywać będzie dwa pragnienia językowe: zamknięcia i przejścia do „innego” języka, bardziej idealnego niż ludzki, chroniącego przed potwornością odróżnicowania.

Nie wszystkie języki padają jednak ofiarą odróżnicowującej przemocy. Poeta przestrzega wszak podziału na język ludzi i Boskie słowo, toteż nie wszystkie okazują się bezbronne wobec okaleczającej je przemocy. W *Wierszach w kwartanie* oraz w ostatniej części *Wierszy z wygnania, Rytuale inicjacyjnym*, medytacyjne formuły „zbroją” język w pancerz, wzmacniają mają jego chwilowo tylko osłabioną siłę, biorącą się z boskiego pochodzenia. Padają jednoznaczne uściślenia filozofii języka, jaka przyświeca tej mistyczno-medytacyjnej części:

Raz po razie i mówię to po raz ostatni,
Co powiem po raz pierwszy, a z tych samych ust,
To samo słowo, choć zamilkły usta,
Słowo uczestniczące w Słowie, jedno w wielu słowach,
Zawsze i jedno, toż samo, aby byli jedno,
Jako i my, będący, którzy tam będziemy, [A 12]

Medytacyjne formuły funkcjonują na zupełnie innej zasadzie niż wypowiedzi podmiotu, który musi walczyć z obcymi mocami. Ich pocieszycielska rola wiąże się z Boskim słowem, uczestniczącym we wszystkich innych słowach upadłego języka. Tak ujęte Słowo warunkuje też inny aspekt odróżnicowania: łagodną jedność, a nie ofiarną transgresję i wyzucie ze świata. Okrzeple w mocy językowe zaklęcia muszą wyprzeć się własnej znakowej natury, podobnie jak „ptasi język”, każde oczywiście na swój sposób; będą bowiem stanowiły ochronę przed bestialskimi potęgami tak długo, jak długo zachowają wyróżnioną pozycję opiekuńczego mitu.

Jeden mit ustawiony naprzeciwko drugiego – taki mechanizm wprawia w ruch antyświęceniowy poemat *Animula*; zemstę pierwotnych sił równoważy się tu mitem o Boskim pochodzeniu języka. W wyniku ich spotkań, balansujących na granicy różnych światów, z przestrzeni niezróżnicowania wydostaje się okaleczony ludzki język, a podmiot zastyga w przerażeniu, bo nagle odkrywa, że mówić już nie potrafi. Idea podwójnego charakteru języka – empirycznego i mistyczno-teologicznego – po którą Rymkiewicz musi sięgnąć, by podkreślić dwuznaczną rolę procesu odróżnicowania, stanowiącego niepokojące przemieszanie elementów święta i ofiarnej celebracji, gdy elementy ocalające ulegają transfiguracji w to, co niszczyielskie, wciąga podmiot w przestrzeń napierającej nań przemocy, zarażem pomaga mu owo doświadczenie przetworzyć w uspojujący proces.

Martwi przodkowie

Trzy inne wiersze niech posłużą za przykład przedstawienia Ja odróżnicowanego¹⁶, gdzie nie przemoc niepojętej siły, ale przemoc zmarłych będzie warunkować odróżnicowanie. O ile w poemacie *Animula* doznania odróżnicowania potrzebne były do udramatyzowania ludzkiego losu, o tyle w przywołanych dalej wierszach okaże się, że jest ono także istotnym momentem w budowaniu odrębności i pojedynczości. Pojawia się w tych wierszach w związku ze śmiercią, łączy się z niebezpieczną bliskością zmarłych. W interpretacji Ryszarda Przybylskiego ich obecność w świadomości żywych „konstruuje trwałość i ciągłość osobowości poety”¹⁷. Podkreśla on, co prawda, że kontakt ze zmarłymi jest swoistego rodzaju naruszeniem *tabu*, wkroczeniem w niebezpieczną przestrzeń, rytualnym zaburzeniem codzienności, nagłym, gwałtownym i błyskawicznym odczuciem jedności bytu, ale wskazując na „zwycięstwo” zmarłego nad podmiotem piszącym nie określa, na czym miałyby ono polegać:

Osobowość poety, podobnie jak osobowość każdego człowieka, tworzy wspólnota kulturowa, w której duchy przodków odgrywają rolę równie ważną jak żywi. A może nawet ważniejszą. Toteż Rymkiewicz musiał wkroczyć w sferę graniczną między żywymi a umarłymi, chociaż wiedział, że narusza *tabu* i jest bezbronny. Nie dysponuje bowiem żadnym zaklęciem. Toteż jego Zaduszki kończą się zwycięstwem umarłego, który raz przywołany, odejść już nie może¹⁸.

Czy zwycięstwo umarłego wiązałoby się z obecnością stałą, dojmującą, bo nieprzerwaną, a więc zupełnie inną niż chwilowa, wymykająca się obecność żywych? Rymkiewicz w swoich wierszach dużo pisze o tej dziwnej formie istnienia zmarłych, którzy są „bardziej obecni” niż żywi. Interesuje go umowność granicy między światami martwych i żywych oraz niebezpieczny moment ich zetknięcia się. Girard mocno podkreśla złowrogą przemoc:

Kryzys objawia się jako zanik różnicy pomiędzy żywymi i zmarłymi, jako połączenie dwóch światów, w rzeczywistości od siebie oddzielonych. Jest to dowód na to, że zmarli ucieleśniają przemoc, zewnętrzną i transcendentną, gdy panuje porządek, natomiast szybko staje się owa przemoc utajona, gdy coś zaczyna się psuć, gdy zła wzajemność na nowo pojawia się w życiu wspólnoty¹⁹.

Strach przed zmarłymi, który często dochodzi do głosu w wierszach, jest niczym innym, jak strachem przed śmiercią, konfrontowaniem się Ja ze śmiercią.

¹⁶ W tych wierszach Ja oznacza naprawdę „my”. Takie Ja odróżnicowane pojawia się w większości utworów poety, aż do wydania tomiku *Moje dzieło pośmiertne*, który stanowi wyraźną zmianę w sposobie eksponowania Ja i myślenia o nim. Wprawdzie Rymkiewicz nadal jeszcze dąży do przedstawienia Ja odróżnicowanego, ale już widać próbę stworzenia zupełnie innej figury Ja. Wyjątkiem w tym układzie jest jednak *Ulica Mandelsztama* (1983). Bardzo trafnie figurę podmiotu w tym tomiku określił S. Barańczak (*Prawdziwy koniec klasycyzmu polskiego*. W: *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*. Londyn 1988, s. 137): „Dziwne, że w przeciwieństwie do prozy czy esejów akurat w wierszach Rymkiewicza jednostkowy punkt widzenia, z nielicznymi wyjątkami, zanika, wyparty przez dominującą perspektywę »my«. Jest to nie po prostu »my«, ale »my« obarczone geograficzno-etniczną tożsamością i historyczną przeszłością, »my« z tego właśnie powodu nieszczęśliwe i skazane na bezwyjściowość, ale zarazem pełne dumy czy nawet pychy z powodu wyjątkowości własnego losu, »my« wciągające w swój obręb swoich, a jednocześnie odpychające obcych [...]”.

¹⁷ Przybylski, *op. cit.*, s. 43.

¹⁸ *Ibidem*, s. 28.

¹⁹ R. Girard, *Sacrum i przemoc*. Przeł. M. i J. Plecińscy. Cz. 2. Poznań 1994, s. 129.

A także – tu odwołuję się do opisanego przez Blooma lęku przed wpływem²⁰ – łączy się z obawą przed niemożliwością wypracowania własnego języka, strachem przed „byciem takim samym jak wszyscy”. Dokonywana w wierszach konfrontacja ze zmarłymi powoduje, że Ja staje się radykalnie otwarte, wyrzucone z racjonalnej codzienności, w której ramach mogłoby uzyskać poczucie względnej jednorodności i sensowności istnienia. I to, co dzieje się na tym granicznym, konfrontacyjnym obszarze, między przejściem od nie-ludzkiego do chwilowości ludzkiego, próbuje opisać Rymkiewicz. Spotkanie Ja ze wspólnotą zmarłych to symboliczne zejście w głąb, podziemna bliskość mroku. Konsekwencją jest niemożność utrzymania klasycznej harmonii, co zauważa Aleksander Nawarecki, przypatrując się zależnościom między Rymkiewiczem a księdzem Baką:

Trzeba bowiem zdać sobie sprawę z zasięgu i możliwości Rymkiewiczowej przekory. Jej „ostrze” skierowane jest nie tylko przeciw temu, co otacza poetę, ale również przeciw niemu samemu. Kiedy klasyk – w jakikolwiek sposób by nie ograniczyć, rozszerzyć czy zmodernizować to określenie – wybiera chaos, gwałt i rozpacz ucieleśnioną w dziele Baki, to zawsze burzy fundamenty klasycyzmu, każdego klasycyzmu, także własnego. Akceptacja *Uwag* staje się w ten sposób gestem samobójczym²¹.

Trzy wiersze: *Schubert*, *Schumann* oraz *Moje kości rozwiązane...* z tomu *Thema regium*, pokazują najlepiej, jak proces odróżnicowania zostaje powoli i z trudem przewyciężany, a równocześnie wyzyskany do budowania tożsamości jednostkowej. W wierszu *Schubert* czytamy

Chce mnie boleć ale jeszcze się nie daję
Z mego gardła z mojej trzustki chce się najeść

Chce się najeść chce się napić z mego ciała
Ślepe głuche ten grzyb czarny ta pleśń biała

Chce się karmić moją śliną i wątrobą
Chce być we mnie ale nie mną ale sobą

Chce mi zabrać moje palce moje oczy
Ile nocy ile lat to już mnie toczy [T 30]

Pojawiają się tu motywy kluczowe dla poezji Rymkiewicza, nad którymi górują motyw nawiedzenia przez duchy oraz motyw specyficznego agonu między żywym a zmarłym. Rozpoczyna go obraz kanibalizmu zmarłych, przedstawiony w dość drastycznym i ostrym obrazie „wyjadania wnętrzości”, który zdaje się potwierdzać wyjściową przewagę zmarłego. Ustanawia metaforę relacji między żywym a martwym, którą można by nazwać łańcuchem pokarmowym. Podmiot jest „żywicielem” (dosłowność tego sformułowania jest szczególnie uderzająca: to jego ciało jest pożywieniem), ale żywicielem pojętym jedynie jako materia, białko. Pochwycony w swojej upiornej substancjalności i zredukowany do bolącego wnętrza, musi bronić się przed „popsuciem”:

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

Tak jak Łazarz z wiekiem trumny się mociuje
Chce mnie popsuć ale ja się nie popsuję [T 31]

²⁰ Bloom, *op. cit.*

²¹ A. Nawarecki, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*. Wrocław 1991, s. 351.

Ja boi się o siebie, ponieważ zgoda na obecność zmarłego oznacza akceptację innego w sobie, radykalnie innego ontologicznie, bo martwego: „Chce być we mnie ale nie mną ale sobą”. Ja wydane jest na pastwę zmarłego, a język, mnożąc określenia na oznaczenie i zrozumienie ich relacji, redukuje sens doświadczenia wspólnoty i siebie do lęku przed przemocą. Zarazem powoli ustanawia dystans w tej relacji. Wiersz przynosi bowiem dość nieoczekiwane zakończenie, głoszące zwycięstwo Ja nad zmarłymi, nad przeszłością i nad niebezpieczeństwem odróżnicowania:

Ja nakarmię ślepe głuche twoją pleśnią
Moje usta moje płuca moje pieśni [T 31]

Co wskazywałoby na chwilowe przechylenie szali zwycięstwa na stronę Ja? Stukot przmiotników „ślepe głuche” to powtórzenie fragmentu drugiego dystychu, w którym owo „ślepe głuche” w wyliczeniowym wersie łączyło się z „pleśnią”, ustalając tym samym synonimiczny, a więc i tożsamościowy łańcuch określeń tego, co objęte śmiercią: „Ślepe głuche ten grzyb czarny ta pleśń biała”. Figura pleśni, określona na początku wiersza jako „biała”, na końcu zaś jako „twoja”, usłużnie podpowiada istotę relacji: oto czyjaś śmierć musi być przeżywana jak śmierć moja własna. Co więcej, wydaje się, że skoro wcześniej włączona w synonimiczny łańcuch wszystkiego, co poddane odróżnicowującemu procesowi, stawała na straży prawa zmarłego do posiadania żywego ciała, to i tym razem, niby w kolejnym obrocie tancerzy w tańcu śmierci zagarniającym coraz szersze kręgi, figura Ja bezpowrotnie wchłonięta będzie w niezróżnicowaną przestrzeń. A jednak, mimo iż wiersz zdaje się stać w miejscu, z trudem rozwijać się, skłaniać raczej do powielania i powtarzania w mantrowym rytmie siebie samego, ostatni dystych zmienia sens relacji między żywym a zmarłym, do tej pory regulowanej sztywnym podziałem na ofiarę i prześladowcę. Ja piszące powtarza trzykrotnie zaimbek „moje”: usta, płuca, pieśni; stara się więc zaznaczyć upór – odsłaniając performatywny charakter języka – w skłonności do podzielenia iluzji o odrębności swojego ciała w stosunku do ciał martwych. Decyduje się na uwyrażnienie uporu jednak dopiero wtedy, gdy wprowadza Ty i ustawia owo Ty naprzeciw innego zmarłego: tylko raz w przestrzeni nawrotów i powtórzeń pojawia się zaimbek Ty i dotyczy on owej pleśni, którą nakarmić trzeba zmarłego i odpędzić od siebie. Sens ostatnich wersów mógłby być zatem taki: konfrontacja w wierszach przebiega między umarłymi, a Ja piszące udziela im tylko pola do spotkania. W zakończeniu utworu Ja upewnia się co do własności swojego ciała. Wychodzi z tej konfrontacji wzmocnione, zwycięskie, całkowicie przekonane o możliwości obrony własnej odrębności i tego, co może je wyróżnić. Doświadczenie odróżnicowania wzmacnia tu więc jednostkę, w chwilowym wyzbyciu się swojego indywidualizmu dotarła ona do trwalszych pokładów Ja.

W wierszu *Schumann* agon między zmarłym a żywym wydaje się od początku zakończony; punktem wyjścia jest figura Ja niemalże ofiarnego, ponieważ formuły wolicjonalne, jakimi posługiwał się piszący w *Schubercie* („Chce się karmić moją śliną i wątroba”), zastąpiono formułami opisowymi: „On mnie ma ten zmarły ta skóra pusta”. Ja wydaje się pochwycone przez zmarłego i w efekcie – jako pozbawione własnych granic – ztraca się w martwym:

On mnie ma on ten zmarły on ta skóra pusta
Ma moje płuca palce moją krtani i usta

On mnie ma moje próchno ten mój klasyk śmierci
Gdy ja zasnąć nie mogę on się w grobie wierci

I moją dłoń spróchniałą kładzie na klawisze
On mnie ma on ten szkielet moje wiersze pisze

I wszystkie moje pieśni śpiewa w pustej trumnie
On mnie ma a mnie nie ma ale on jest u mnie

[.]

Podnosi wieko trumny i to ja w niej leżę
A on nie ma języka a mówi pacierze

Tak język w próchno próchno w język chce się wcielić
I życie nas nie złączy i śmierć nie rozdzieli [T 32]

Konfrontacja podmiotu z symboliczną wspólnotą przebiega w oksymoronicznie ujętej przestrzeni; oksymorony są tu środkami uprzywilejowanymi w wyrażaniu stanów przekraczających doświadczenie śmierci i życia. Ciało ulega „rozparcelowaniu”: „chce podzielić mnie na usta nerwy skórę”. Zmarły, „skóra pusta”, pragnie posiąść dosłownie ciało żywego, „ma moje płuca palce moją krtań i usta”. Okazuje się, że tak naprawdę Ja nie posiada niczego w sobie, co należałoby do niego, co miałyby „na własność”. Zaimek „moje” („moje płuca palce moją krtań i usta”) z jednej strony wyodrębnia, a równocześnie – z drugiej – nie powstrzymuje przed wywłaszczeniem. W momencie gdy się pojawia, rozpoczyna się utrata tego, co „moje”. Właściwie zrozumienie własnego, odrębnego, wyróżniającego mnie spośród innych możliwe jest dopiero w chwili utraty. „Moje” jest to, co na zawsze już utracone. Wiersz *Schumann* pokazywałby zatem taką sytuację w perspektywie doświadczeń wspólnotowych, która – paradoksalnie – umożliwia podmiotowi najsilniejsze, najbardziej nateżone odczucie samego siebie. Podmiot Rymkiewicza dosięga siebie w zatracie, w uzmysłowieniu sobie własnej nicości, a zawsze jest to doświadczenie retrospektywne. Tym samym – doświadczenie odróżnicowania, które skazuje na wyrzucenie ze świata, uniemożliwia normalne funkcjonowanie, ulega złączeniu. Innymi słowy, poeta nigdy nie pozostawia Ja sam na sam w przestrzeni kompletnej zatury i wyzerowania różnic, jego wiersze próbują przemieścić oraz włączyć w pozytywny proces negatywne, ryzykowne doświadczenie.

„Obróbkę” negatywności zagrażającej podmiotowi zupełną destrukcją świadomości doskonale pokazuje wiersz o incipicie „Moje kości rozwiązane”. Podmiot mówiący lamentuje nad martwym ciałem, opowiada o własnym kresie, który zostaje mu ukazany w przeżyciu odróżnicowania. Martwe to tyle co „rozwiązane”, „rozłączone”, a więc opisane metaforami sugerującymi wcześniejszy stan „złączenia”:

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

To są łokcie ale czyje
To jest gardło a nie moje
Jak ten Łazarz w pustym grobie
Tak ja teraz w sobie stoję

Kto pozbiera kto zawiąże
Co tak mi się rozsypało
Kto do kości doda słowo
I do słów kto doda ciało [T 20]

Ja zachowuje się tak, jakby pierwszy raz miało do czynienia ze sobą. Próba samoidentyfikacji rozpoczęta z powodzeniem, jakie gwarantował zaimek własności: „Moje kości rozwiązane / Moja głowa rozłączona”, wraz z rozwojem wiersza spełza na niczym. Można nawet sądzić, że utwór w swoich kolejnych odsłonach odpowiada przemijającemu czasowi, który coraz bardziej rozkłada ciało. Wyrzucone nie tylko ze świata, ale z siebie samego, rozpadające się, zanikające Ja, którego istnienia nic nie zabezpiecza, jest samym brakiem. Inicjalne poczucie pewności, okazując się coraz bardziej iluzoryczne, przybiera upiorną postać. Przechodzi w pytanie, które kwestionuje to, co do tej pory było niepodważalnie pewne („To są łokcie ale czyje”), by zupełnie unieważnić początkową pewność („To jest gardło a nie moje”). Ja, przeżywając wspólny los, wchodzi przede wszystkim w relację z „niczym”, doznaje wstrząsu, który związany jest z dziwną formą przejawiania się nicości. Odrzuca zmysłowość i naoczność świata po to, by przybliżyć się do niebytu, bo tylko taka konfrontacja daje szansę – według Rymkiewicza – na chwilowe osiągnięcie bytu, osiągnięcie Ja. Doznania wspólnotowe są ryzykowne: Ja, które wychodzi z takiej konfrontacji, nabywa całą niebezpieczną wiedzę o przemocy wspólnoty i o sobie jako na chwilę uobecnionej nicości.

W końcowej zwrotce pojawia się jednak presupozycja „ostatecznego powrotu Ja do siebie”, oddana pytaniem o to, kto rozsypane, rozłączone ze sobą Ja „zawiąże” i „pozbiera”. Filozofia chrześcijańska ma, oczywiście, duży wpływ na finał i łagodzącą perspektywę przezwyciężenia tego, co się stało z Ja. Podobnie istotne, jeśli nie najistotniejsze dla finału wiersza jest jego otwarcie na szansę pomyślenia o innym języku, gwarantowanym Boskim słowem. Perspektywa zbawczego słowa zawsze ma za zadanie uwolnić przemoc z przestrzeni wyczekującego podmiotu. Pomiedzy uspokajającym początkiem wiersza, sugerującym, że kości były własnością Ja, a zapowiedzią Wielkiego Porządkowego, który utracił własność przywróci, pojawia się jednak dość niepokojący zapis: „Już mnie nie ma w płucach w uszach / Już nie bywam w tamtych ustach”, który swoją siłą podważa hierarchię języków i mocno chwieje wiarą w możliwość zaistnienia zbawczego słowa. Przekorna figura „tamtych ust” tworzy nieprzekraczalny dystans, prawie przepaść między ciałem a Ja; usta nagle odległe, „groźny” zaimek „tamte” czyni z ciała jedynie przedmiot, który już zawsze będzie pozbawiony nadziei na powrót do sakralnego związku z opiekuńczym bóstwem.

Czy taka figura Ja może stać się zakładnikiem ideologii klasycyzmu, w którego ramach kultura stanowi niepodważalny i niekwestionowany punkt oparcia, a Ja – świadome siebie *cogito*²² – dokonuje rozumnych, celowych wyborów? Poddane

²² Przybylski (*op. cit.*) posługuje się kategorią „*cogito*” przedstawiając podmiot piszący w wierszach Rymkiewicza.

odróżnicowującej przemocy, choć broni swojego marzenia o odrębności, Ja nie jest zdolne rozpatrywać siebie w kategoriach odrębnego bytu, który stanowiłby punkt odniesienia dla świata. Nie jest podmiotowe: Rymkiewicz myśli o nim, pozbywając się – wbrew temu, co chce Przybylski, piszący o *cogito* w jego poezji – filozoficznego ciężenia myśli Kartezjusza.

Paradoksalność wypowiedzi

Ale przedstawienie Ja odróżnicowanego, a więc Ja, które doznaje ciągłości gatunkowej czy rodzajowej z powodu uświadomienia sobie wspólnoty wobec losu (w *Myślach różnych o ogrodach* cytuję Rymkiewicz fragment wiersza Swinburne'a: „*only the sleep eternal* [tylko sen wieczny]”, by powiedzieć, co czeka wszystkich), nie może wystarczyć poecie. Strach przed zmarłymi nie paraliżuje wyobraźni, pobudza raczej do obrony, do odnalezienia się we wspólnotowej przeszłości na własnych warunkach. Rymkiewicz jako filozof czy teoretyk zainteresowany jest ciągłością czasu, przestrzeni, gatunku ludzkiego. Zainteresowania te dają o sobie znać, gdy aktualizuje w wierszach archetypy i toposy. Przedstawiając w swoich utworach Ja odróżnicowane, dba o zachowanie ciągłości: podmiot, którego jedynie niepodważalną cechą jest bycie śmiertelnym (a nie rozumnym, poznającym, działającym itd.), ma przekonać o ciągłości rodzaju ludzkiego. Lecz żeby odróżnić siebie od wspólnoty, wywalczyć indywidualność, opowiedzieć o sobie pojedynczym, trzeba w minimalny chociaż sposób zaprzeczyć ciągłości²³. Ja poety z powodu „zgrozy, że odkryje, iż jest jedynie kopią lub repliką”²⁴, dąży do znalezienia czegoś, co będzie odróżniało go od innych.

Wydaje się, że poeta wypracował kilka sposobów na zapisanie swojej autorskiej odrębności. Aby uzyskać odcień odróżniający od innych, odwołuje się do wielu chwytów²⁵. Należałoby się zastanowić nad funkcją powtórzeń, które zamykają przestrzeń dyskursu w medytacyjnym nawrocie „Tego Samego”, zaobserwować opracowanie konwencjonalnych sformułowań, a także przypatrzeć się wprowadzaniu archetypowych obrazów oraz udosłownieniu frazy. Z wielu możliwych – przyjrzyjmy się tylko kilku wybranym sposobom radzenia sobie z uzyskaniem odrębności. Pierwszy z nich sięga po dość specyficzny mechanizm konstruowania wypowiedzi, który za Lacanem nazywam wypowiedzią paradoksalną. Drugi bierze się z konsekwentnego posługiwania się pastiszem.

Piszące koty

W wierszu *Ogród w Milanówku – poezja brzoź i kotów* z tomiku *Zachód słońca w Milanówku* ironiczno-groteskowy zapis: „Koty pisały moje wiersze / Piosenki ody tarantele”, tylko pozoruje podobieństwo do poprzednich sformułowań, w których zmarły, „skóra pusta”, wcielał się w słowo poetyckie: „język w próchno próchno w język”. Choć i w tej frazie Rymkiewicz stwarza wrażenie podobieństwa do

²³ R. Rorty w eseju *Przygodność jaźni* (w: *Przygodność, ironia i solidarność*. Przeł. W. J. Popowski. Warszawa 1996, s. 48) opisuje m.in. „odnajdywanie ciągłości i [...] odsłanianie nieciągłości”.

²⁴ H. Bloom, *The Anxiety of Influence*. Cyt. za: Rorty, *op. cit.*, s. 46.

²⁵ Samo pojęcie „chwytu” włącza jednak z powrotem autora w niezróżnicowaną przestrzeń języka i konwencji.

tradycyjnych rozwiązań językowych w poezji. Przywołajmy słynne „próchno się w gwiazdy rozlata” Gałczyńskiego²⁶, by zobaczyć, że autor *Thema regium* dokonuje niezwykle giętkiej parafrazy. W jego wierszu horyzontalny ruch ku nieboskłonom i kosmicznym rejonom powstrzymany zostaje gestem zamknięcia, który wyznacza kierunek w poziomie.

Figurę piszących kotów opracowuje Rymkiewicz na innej zasadzie niż metaforę ptasiego języka: w obu, co prawda, nie wyrzeka się związków z mistycyzującą filozofią znaku, w obu przekonuje o istnieniu języka doskonalszego niż ludzki – mającego dostęp do tajemnic stworzenia. Nadal utrzymuje się w micie o Boskim pochodzeniu zdegradowanego języka, choć rezygnuje z jego uroczystej i wzniosłej wersji. W obliczu przekonania o rozpadzie scalających wspólnotę wartości dostępny język może wywieść z siebie tylko degradującą wersję źródłowej opowieści. Przeczytajmy cały wiersz:

Koty pisały moje wiersze
Piosenki ody tarantele
Bo miały horyzonty szersze
Ja innych zajęć miałem wiele

Koty pisały co tam chciały
Ja umierałem po kryjomu
Brzozy i wierzby im szumiały
Teraz wychodzą z mego domu

Pusty jest dom piwnice puste
Ta pustka o mnie opowiada
Ja mam na twarzy czarną chustę
Po pustych schodach ktoś się skrada

Opowieść ta jest już skończona
Koty tańczyły wokół domu
Tango bolero charlestona
A ja umarłem po kryjomu

Te moje wiersze nic nie znaczą
Ale czy coś ma tu znaczenie
Koty i brzozy po mnie płaczą
W domu ktoś mieszka jakieś cienie²⁷

Piszący podmiot wypiera się swojego autorstwa, subtelnie przeformułując romantyczną i modernistyczną figurę poety-medium, pośrednika wyższych sił, jaka często pojawia się np. w twórczości Czesława Miłosza, jednego z mistrzów Rymkiewicza. Symbolicznie zwraca własność należącą do kotów, pierwszych i prawdziwych autorów. Czyni to podczas aktu spowiedniczej, przedśmiertnej skruchy, zmieniając znaczenie wcześniejszego gestu obrony ciała Ja przed odróżnicującym wirem, biorącej się z niezgody na wywłaszczenie; teraz wydaje się pogodzony z tym, że o Ja zaświadcza wyłącznie pustka i nieobecność. A jednak figura kotów różni się od figury zmarłych, najmocniej bowiem przekonuje o tym, że pisanie poezji to nie układanie słów i nie operacje w języku, rozumianym jako system znaków nastawionych na komunikację. Metapoetycka uwaga „Koty pisały

²⁶ J. Bł o ń s k i (*Poeci i inni*. Kraków 1956, s. 51) przyjmuje ten cytat za tytuł swojego dużego szkicu o Gałczyńskim.

²⁷ J. M. R y m k i e w i c z, *Zachód słońca w Milanówku*. Warszawa 2002, s. 64–65.

moje wiersze / Piosenki ody tarantele” podobnie jak formuła mistyczna pozostaje poza weryfikacją: nawet nie udaje, że jest czymś innym niż niedorzecznością z punktu widzenia racjonalnego prawdopodobieństwa. Wysilona w taki sposób myśl manifestuje absurdalność prowokacyjnie i prześmiewczo. Przypomina wypowiedź paradoksalną (o której pisał również Lacan):

Chodzi [...] o stworzenie wypowiedzi paradoksalnej, która w tożsamości ze sobą ucieleśnia absolutną inność, rozziw nie do przekroczenia, sprawiający, że niemożliwością jest zajęcie pozycji z perspektywy metajęzyka²⁸.

W ponowoczesnym świecie, gdy ogłoszono śmierć autora, razem z nim pogrzebano także poczucie własności tekstu. Nikt poważnie nie potraktuje frazy: „to moje, tylko moje wiersze; napisałem to właśnie, co chciałem napisać”. Natomiast paradoksalne „koty pisały moje wiersze” wywołać może zaniepokojenie nagłym powiewem dawnego ducha autorów. Sformułowanie to nie zredukuje rozbieżności między intencją a zdaniem, wręcz przeciwnie: właśnie ową rozbieżność zintensyfikuje, będzie na nią rozmyślnie wskazywać. Stworzenie paradoksalnej wypowiedzi manifestującej gwałtowność wysilonej myśli wytrącić ma argumenty tym, którzy przekonują, że język jest mechanizmem samonapędzającym się, wypowiadającym sam siebie. Dzięki retorycznej figurze podwójności można obronić się przed impasem teoretycznym, który zamyka piszącego we władzy języka. Wypowiedź paradoksalna to taka, od której autor otwarcie się dystansuje, ale ona rykoszetem, wynikającym z wewnętrznej niestabilności, oddaje mu prawo własności nad sobą. Skoro nie można mówić z perspektywy metajęzyka i nie sposób wyjść poza niego, to – jak przekonują wiersze – mimo poczucia władzy znaków nad nami warto starać się o zaznaczenie suwerenności wobec języka.

Rymkiewicz osiąga najwyższą amplitudę woli wtedy, gdy umiejętnie lawiruje między różnymi koncepcjami i wystawia jedną przeciwko drugiej: modernistyczne rozumienie języka jako arbitralnego systemu znaków konfrontuje z myśleniem gnostycko-mistycznym. Dlatego usiłuje wyjść poza racjonalny dyskurs, bo inaczej nie osiągnąłby paradoksalnego odczucia języka, które jest zawsze nie tym oczekiwanym. Zaczyna walczyć z poezją jako „domeną słów”²⁹. Stworzenie wypowiedzi paradoksalnej stanowi jeden z wyraźniejszych sygnałów autorskiej świadomości tego, że podmiot nie może zostać zastąpiony przez język, nie może także wyrazić się poza językiem i w sytuacji paradoksu musi dążyć do odróżnienia od tego, co tak naprawdę pomaga mu się wyróżnić.

W antologii *Cicho ciszej. Wybrane wiersze z lat 1963–2002* poeta zamieścił jeden „nowy”³⁰ tekst: *Ogród w Milanówku – cicho ciszej*. Zastosował podobny do poprzedniego chwyt, dzięki któremu język utworu zapowiada „inny” język. Tym

²⁸ S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*. Przeł. J. Bator, P. Dybel. Wstęp P. Dybel. Wrocław 2001, s. 186.

²⁹ Zob. O. Hedemann, wstęp w: G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*. Przeł. O. Hedemann. Warszawa 1998, s. 8: „Filozofia jako dyskurs, domena słowa, nie jest w stanie transcendować możliwości ku niemożliwości, tego, co do pomyślenia, ku czemuś nie dającym się pomyśleć, ziemskiego wymiaru ludzkich instytucji ku absolutowi: słowo bowiem zamyka filozofię w granicach racjonalności, która o niemożliwym i nie dającym się pomyśleć wyrokuje jako o sferze nieistnienia”.

³⁰ Wydaje się, że słowo „nowe” w przypadku wierszy Rymkiewicza należałoby pisać w cudzysłowie.

sposobem udało się poecie nadać wierszowi status „niemożliwej” wypowiedzi. *Ogród w Milanówku – cicho ciszej* jest monologiem podmiotu skierowanym do piosenki. Staje się ona niemalże materialnym, cielesnym słuchaczem, podobnie jak klasyczna figura Muzy, do której poeci zwracali się z prośbą o natchnienie i pomoc. Jednak podmiot piszący nie prosi o natchnienie, udziela rad i ostrzeżeń i to on wydaje się dysponentem reguł (podobnie jak w wierszu Miłosa *Moja wierna mowo*):

Cicho ciszej piosenko – bo ktoś cię usłyszy
 Tu w tej ekologicznej kiedy śpiewasz niszy
 Śpiewaj ale cichutko aż wyśpiewasz wszystko
 Moje i twoje życie – śliczna sopranistko

Reguły sztuki pisarskiej okazują się, w gruncie rzeczy, antyregułami: ma powstać bowiem piosenka-milczenie, piosenka bez słów, marzenie poetów metafizyków, usiłujących rozprawić się z ułomnym i kalekim językiem, dalekim od boskiej doskonałości:

Ale ciszej piosenko – nie jesteś dla wszystkich
 Niech cię usłyszają tylko te spod brzózek listki³¹

Paradoks polega jednak na tym, że zapowiedź piosenki musi być sformułowana w ludzkim, „zgubnym” języku. Manewruje nim poeta, by niczym dym ulatniał się i pozostawiał po sobie tylko sugestię tego, co nastąpić ma w przyszłości: ślad, możliwość, propozycję pisania. Wiersz pozostaje wszak w całkowitej potencjalności sensu. Jest i zarazem go nie ma. Jest: bo mamy do czynienia z istniejącym materialnie zapisem. Nie ma: bo zapis ten nie stanowi zapisu właściwego, adekwatnego, ostatecznego, docelowego, czyli takiego, który „wyśpiewa wszystko”, dając nadzieję na opowiadanie całego „mojego i twojego” życia. Chwył Rymkiewiczza można zbanalizować przez określenie go jako takie mówienie, które nic nie mówi. Jednak warto potraktować go poważnie. Skoro niektórzy twierdzą, że podmiotem tekstu jest język, a w naszym przypadku – tytułowa piosenka, to przez oddzielenie dwóch obszarów: piosenki i mówiącego do niej, nie zaś w niej, ustalają się odrębne porządki. Język piosenki (konwencji, tradycji) zostaje odróżniony od języka podmiotu. „Cichy śpiew piosenki” separuje się od głośnych, słyszalnych pouczeń. Jeśli zatem teraz jeszcze nie mówi „piosenka” – to kto mówi? Oczywiście: silne, na paradoksie wyrosłe Ja, które zapobiec chce wchłonięciu przez arbitralne znaki, dlatego przechodzi „ponad” nimi, lekceważy ich materialność i konstruuje silną fikcję innego, nowego języka przymierza wszystkich bytów.

Przegnać ze sceny diabła modernizmu

Co osiąga Rymkiewicz dzięki tworzeniu paradoksalnych wypowiedzi? Wydaje się, że zaznacza suwerenność wobec języka poetyckiego. Aby jednak sensownie myśleć o odpowiedzi na wyzwania języka, należy zwrócić baczną uwagę na wypracowaną przez autora *Zachodu słońca w Milanówku* koncepcję poezji, która wcale nie jest łatwa do zrozumienia. Powstaje bowiem na przecięciu dwóch radykalnie

³¹ J. M. Rymkiewicz, *Cicho ciszej. Wybrane wiersze z lat 1963–2002*. Warszawa 2003, s. 5.

różnych tradycji myślenia. Pierwsza z nich wiąże się z okresem w dziejach sztuki, gdy istnienie poezji nie wymagało żadnego uzasadnienia, druga z nich pojawia się w momencie, gdy – jak pisze Adorno –

Wszystko, co dotyczy sztuki, przestało być oczywiste, zarówno w obrębie jej samej, jak i w stosunku do całości, nawet jej racja istnienia. Uszczerbek na tym, co należy czynić bezrefleksyjnie lub bezproblemowo, nie jest kompensowany przez otwartą nieskończoność tego, co staje się możliwe – wobec której staje refleksja³².

Innymi słowy, sens poezji Rymkiewicza można zrozumieć, gdy weźmie się pod uwagę tradycję mocnego ugruntowania poezji w społeczeństwie obywatelskiego, gdzie poezja, przesunięta na marginesy, zyskała pełnię autonomii, z którą jednak nie bardzo wiadomo, według Rymkiewicza, co zrobić. Twórca próbuje odwołać się do uprawomocnień poezji przed modernizmem, czyli – szczególnie – przed pojmowaniem jej jako takiej, która nieustannie problematyzuje kwestie relacji między językiem a rzeczywistością i traci zdolność tworzenia całościowych projektów cywilizacyjnych, co rusz wylądowując się w kategorii autonomiczności i zaangażowania. Jednak w miejscu, z którego poeta mówi, mimo czynionych zabiegów mistyfikujących, mających na celu zgrabne oszukanie czasu, objawia się już duch moderny. I nie sposób zlekceważyć doświadczeń wątplenia oraz osuwania się metafizycznego gruntu, na którym wspierała się idea wspólnoty i związek podmiotu z językiem. Forsowane przekonanie o iluzji języka poetyckiego: rytualnego, performatywnego, opartego na bycie, jedyne, jaki Rymkiewicz dla uzasadnienia poezji jest w stanie zaakceptować, musi zostać „zatrute” – niczym czyste źródło – modernistycznymi doświadczeniami. Poezja autora *Kochanków piekła* mediuje więc między pozornie tożsamymi stanowiskami: gdy nie trzeba było jej uzasadniać (bo spełniała rytualno-magiczne funkcje) i gdy tradycyjne sposoby uprawomocnienia straciły wiarygodność. Punkt dojścia stanowią nie zabiegi stylizatorskie, związane z kształtowaniem języka wiersza na podobieństwo tekstów Baki, Morsztyna czy Naborowskiego, nie retoryka ludowych, anonimowych pieśni, ale próba posługiwania się „językiem-nie-językiem”. Podejrzana ta formuła znaczy tyle, że język w omawianych wierszach zapowiada istnienie języka metafizycznej wspólnoty wszystkich bytów: „Ale ciszej piosenka – nie jesteś dla wszystkich / Niech cię usłyszą tylko te spod brzoźek listki”. To jednak nie wyczerpuje retorycznych zabiegów poety: gdyby tak było, mielibyśmy do czynienia z kolejnym przykładem wiary w iluzyjne zdolności języka mistycznego, umożliwiającego osiągnięcie bytu, na który stara się wskazywać retoryka *Cicho ciszej*. Wiara w iluzję ontologicznego zrośnięcia się słowa i rzeczy jest możliwa, oczywiście, pod warunkiem zapomnienia o „językowości” języka. Rymkiewicz wszakże cały czas wskazuje na klęskę wyrażenia się podmiotu w języku, na niemożliwość zapisania Ja, a równocześnie uznaje – poprzez mocne figury swoich wierszy – że jest to jedyne język, jakim dysponujemy. Dzieje się tak zwłaszcza w ostatnich tomikach, w wierszach *Ogród w Milanówku – cicho ciszej* czy *Arietta zimowa (na temat z Sonaty F-moll na skrzypce i fortepian Sergiusza Prokofiewa)*. Formułując paradoksalne frazy, poeta umyka odróżnicującej potędze mistycyzującego słowa, którą wykorzystuje przeciwko arbitralności modernistycznego pojmowania języka,

³² Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1994, s. 3.

a zapewniwszy sobie schronienie, może udawać, że na jakiś czas została odwieczona walka z „żywym, fizycznie istniejącym stworzeniem, które nie daje się tak łatwo odprawić”, jak w typowo modernistyczny sposób określił język Władimir Nabokow w swojej pierwszej po angielsku pisanej powieści³³.

Pastiszowość i jej konsekwencje

Pastiszowość albo – mówiąc ogólniej – naśladowczy charakter wierszy Rymkiewicza budził u krytyków niepokój. Julian Kornhauser w recenzji zatytułowanej *Uwagi o śmierci niechybnej* zastanawia się nad funkcjonalnością sposobu pisania, który eksponuje imitacyjny charakter:

Czy naśladowaniem można powiedzieć coś autentycznie ważnego? Mam poważne wątpliwości. Czy pastiszując Rymkiewicz ośmiesza obiekt swego zainteresowania? To jeden z głównych problemów tej poetyki³⁴.

Wątpliwości Kornhausera kryją się w pytaniu, czy wiersze Rymkiewicza są pastiszami³⁵ – jako takie z zasady nie pełniłyby żadnej funkcji, poza ludyczną – czy może są parodiami, a więc ujawniają stanowisko parodiującego wobec sytuacji realizowanej w tekście. Krytyk skłania się ku temu pierwszemu, uznając, iż recenzowany przez niego autor sprowadza rolę poety do „podśluchiwanie i naśladowania”. Zauważa też, że Rymkiewicz mówi we własnym imieniu cudzym językiem i ową nie-własność języka eksponuje ponad miarę i potrzebę. Zakłopotanie z powodu niezwykłej postawy poetyckiej udziela się także Jerzemu Kwiatkowskiemu, którego niepokoi bliźniacze niemalże podobieństwo poetyki Rymkiewicza z tomiku *Człowiek z głową jastrzębia* (1960) do języka, wersyfikacyjnych układów, obrazów wierszy Miłosza:

poeta ten [tj. Rymkiewicz], towarzysząc swemu mistrzowi w drodze do wyboru konwencji, w drodze do wyboru epoki – zaszedł z nim tak daleko, że zaczął go po trosze – naśladować³⁶.

Jednocześnie krytyk zwraca uwagę na zjawisko bardziej intrygujące, choć negatywnie je wartościuje. Oto okazuje się, że Rymkiewicz w swym stylizacyjnym uporze i namiętnym zagłębianiu się w przeszłości nie sięga wprost do wybranej epoki, ale interesuje go przede wszystkim „przepisana” historia, język innych piszących o dawnych czasach. Kwiatkowski nazywa to „wykorzystaniem wykorzystania” form, które są już „zreferowane przez inne pióro”, „wzorowaniem się na stylizacji”. W dalszej części recenzji stara się jednak podkreślić różnice, nie mogąc pogodzić się z ową stylizowaną stylizacją, sztucznością podniesioną do drugiej potęgi, i pisze, że „Rymkiewicz jest bardziej skrajny i bardziej konsekwentny w tym, co robi”, uznając krytycznie charakteryzowaną nieoryginalność ostatecznie za podstawę do trudno osiąganego oryginalności: „Rymkiewicz jest dziś na tle współczesnej młodej poezji nadzwyczaj przez swą nieoryginalność – oryginal-

³³ V. Nabokov, *Prawdziwe życie Sebastiana Knighta*. Przeł. M. Kłobukowski. Pośl. L. Engelking. Warszawa 2003, s. 93.

³⁴ J. Kornhauser, *Uwagi o śmierci niechybnej*. W: *Światło wewnętrzne*. Kraków 1984, s. 164.

³⁵ Rozróżnienie między pastiszem a stylizacją stosuje za S. Balbusem (*Między stylami*. Kraków 1996).

³⁶ J. Kwiatkowski, *Magia poezji. (O poetach polskich XX wieku)*. Kraków 1995, s. 280.

ny”³⁷. Inaczej jednak niż Kornhauser, który zauważył, że wpisując się w poetykę pastiszu nie osiąga Rymkiewicz nic ponad archiwizację katalogu chwytów, Kwiatkowski w polemice z Głowińskim twierdzi, iż oprócz kolektywnej wyobraźni Rymkiewicz próbuje „ocalić też samego siebie”:

Poeta pragnie „ocalać fakty kulturalne czasu minionego” – jak pisze Głowiński. Z pewnością. Ale przede wszystkim pragnie ocalić samego siebie. I trudno mu się dziwić, zwłaszcza że występuje jako poeta właśnie, nie zaś jako filozof kultury, krytyk literacki czy bibliotekarz...³⁸

Z kolei Stanisław Balbus cykl wierszy *Na trupa* nazywa transpozycją tematyczną: według niego to niedokończona stylizacja³⁹. Taką definicją podważa, podobnie jak Kwiatkowski, samą zasadę stylizacji. W ujęciu Kornhausera propozycja poetycka Rymkiewicza grzeszyła nadmiarem i zapóźnionym adresem, w optyce transpozycji tematycznej pojawia się jako „niedokończona”.

Transpozycji ulega tradycyjnie nacechowany temat, a temat ów „nie potrafi” w pełni wyzrec się właściwego mu języka (stylu). Ale stylizacja zatrzymuje się jak gdyby w pół drogi – tak by sam temat stał się składnikiem „języka artystycznego” autora, przy odsunięciu na plan dalszy pierwotnych, „cudzych” jego artykulacji, z dyskretnym wszelako napomknięciem o ich obecności⁴⁰.

Jeśli pastisz „faktycznie komunikuje tylko »obcy« styl”, jak twierdzi Balbus, to transpozycja tematyczna komunikuje różnorodność obcych stylów i zawsze obcej, przychodzącej z zewnątrz wiedzy. Dodatkowo pastisz – na co wskazuje Sławiński – jako „poezja i wiedza o poezji” jest swoistym metajęzykiem dla wierszy, które poddaje odtwarzającemu zabiegowi. Pełni wobec nich rolę „nadświadomości”. Ten, kto pisze pastisz, „wie więcej”, stwarza bowiem iluzję bycia na zewnątrz, skoro posługuje się czymś w rodzaju metajęzyka⁴¹.

Podsumujmy: pewną trudność sprawia krytykom rozpoznanie, czy wiersze Rymkiewicza są stylizacjami, parodiami czy pastiszami. Łączy się ona z niemożliwością pogodzenia charakteru relacji, jaką zawiązuje autor z przywołanymi stylami i konwencjami, z paradygmatem modernistycznej oryginalności, niepowtarzalności i wymogiem nowatorstwa. Dezorientację wywołuje także sfunkcjonalizowanie odwołań do języków przeszłości. Warto zwrócić uwagę, że najczęściej niemożliwe jest ustalenie dokładnego adresu stylizacyjnego; w tomikach wydanych po 2000 roku sięga Rymkiewicz po tradycję ludową, anonimową. Być może, pojęcie pastiszu należy przededefiniować, by dało się je zastosować do wierszy Rymkiewicza? Tak o pastiszu pisze Frederic Jameson:

Pastisz, podobnie jak parodia, jest naśladownictwem specyficznego czy też wyjątkowego stylu, jest nakładaniem stylistycznych masek, posługiwaniem się martwym językiem; jest jednak neutralnym przypadkiem praktyki podrabiania, pozbawionym ukrytej intencji parodystycznej, satyrycznego impulsu, prześmiewczości, drzemiącego gdzieś odczucia, że istnieje przecież coś normalnego, w porównaniu z czym obiekt naśladowany okazuje się komiczny⁴².

³⁷ *Ibidem*, s. 285.

³⁸ *Ibidem*, s. 292.

³⁹ W zasadzie nie tylko te wiersze zostają tak nazwane, bo Balbus (*op. cit.*, s. 364) wymienia całkiem sporo tekstów z innych tomików.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 345.

⁴¹ J. Sławiński, *Przypadki poezji*. Kraków 2001, s. 287.

⁴² F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*. Przeł. P. Czaplina.

Warto dodać, że zjawisko pastiszowości wiąże Jameson z zaniknięciem potrzeby ekspresji i ustawia pod znakiem schyłku formacji modernistycznej. Według niego wobec końca indywidualnego, wyrazistego stylu, „własnego jak ciało, rozpoznawalnego jak odcisk palca” (s. 195), odpowiadającego największym dokonaniom modernizmu, organicznie wręcz związanego z ideą niepowtarzalności i wyjątkowości podmiotu, nie pozostaje nic innego jak tylko „naśladować martwe style, zakładać językowe maski, mówić głosami z muzeum wyobraźni” (s. 197). Niemożliwość kontynuacji modernistycznych przekonań o wyjątkowości podmiotu i świata stworzonego przez niego tłumaczy Jameson na dwa sposoby. Pierwszy związany jest z przeświadczeniem, iż indywidualność możliwa była tylko w warunkach mieszczańskiej *prosperity*, natomiast wyklucza ją „doba kapitalizmu korporacyjnego” (s. 196). Drugi argument polega na uznaniu indywidualizmu za kolejną fikcję i wytwór ideologii tamtego czasu, potrzebny do spełnienia określonych funkcji, a w rzeczywistości nigdy nie istniejący. Pastiszowy sposób pisania staje się więc w ujęciu Jamesona znakiem postmodernistycznego zużycia wyrazistego stylu i wyczerpania możliwości ekspresji. Służy za argument wymierzony przeciw postmodernizmowi w jego ludycznej odmianie, „poluzowującej” humanistyczny gorset powagi: nie uznaje się pastiszu w takiej perspektywie ani za swobodną parafrazę dotychczasowych użyć konwencji, ani za pole dla realizacji wielości niehierarchicznie pojętych języków, ale – co istotne – wychodzi się z wąskich okopów poetyki; pastiszowość byłaby nie tylko techniką, metodą, sposobem mówienia, lecz rdzeniem pisania, sposobem istnienia w kulturze, wyrazem światopoglądu poety.

Ja zagubione w galaktyce

To, co Jamesonowi z perspektywy modernizmu wydaje się „kanibalizacją wszystkich stylów”, dla antymodernistycznego Rymkiewicza znaczy zupełnie inaczej. Choć pastiszowość uznać trzeba za charakterystyczną dla działań postmodernistycznych, to poeta angażuje potencjał stylizacyjnych rejestrów języka na rzecz zupełnie innego światopoglądu. Wypada potraktować pastisz, po pierwsze, jako oznakę wszechobecnego dystansu wobec epok dawnych, a także wobec naszej współczesności, kryptonimującą niemożliwość posiadania „własnego” języka i „własnego” świata. Po drugie, nie sposób pominąć szczególnego rodzaju więzi z przeszłością, zadzierzgniętej za sprawą takiej techniki pisania, która powtarzając, ciągle uświadamia stratę i przemijanie języków oraz troszcząc się o iluzję restytucyjnego gestu, walczy o zachowanie ciągłości myślenia o gatunku ludzkim.

Poprzez odwołania do tradycji barokowej, do metafizycznych poetów, Miłosza, Mickiewicza, Słowackiego, zakreślające wspólnotę cywilizacyjnych osiągnięć, Rymkiewicz chce, zgodnie z teorią wyłożoną w manifestach *Czym jest klasycyzm*, sygnalizować próby zamieszkania, oswojenia i uczynienia współczesnego świata bardziej zrozumiałym. Odwołania te mogą jednak równie dobrze znaczyć, iż współczesny świat jest tak samo obcy i tak samo niedostępny dla Ja jak świat miniony⁴³.

s k i. W zb.: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków 1997, s. 195. Do tej pozycji odsyłają stronicę podane w następnym akapicie.

⁴³ Zupełnie inaczej uważa D. W o j d a w szkicu *Związek między awangardą Juliana Przybosa i klasycyzmem Jarosława Marka Rymkiewicza w perspektywie nowoczesności* (w zb.: *Stulecie Przybosa*. Red. S. Balbus, E. Balcerzan. Poznań 2002, s. 160). Twierdzi ona, że program klasycyzmu

Innymi słowy, odwołanie do języka przeszłości i świata zmarłych niespodziewanie i wbrew intencjom autora uwyrażnia obcość języka teraźniejszego (współczesnego, nowoczesnego), jak i obcość języka przeszłości. Między nimi istnieje nieprzekraczalna granica, a żaden z nich nie opowie adekwatnie o Ja i doświadczeniu śmierci. Dlatego nie ma co udawać, że język współczesny, „nowy” opisze lepiej kondycję ludzką, jest on tak samo martwy jak języki przeszłości. Najlepiej chyba o takim stosunku do języków przeszłości świadczy rezygnacja Rymkiewicza w tomikach z lat dziewięćdziesiątych ze stylizacji na język przeszłości i zastąpienie stylizacyjnego dystansu figurą języka niemożliwego: „To koty napisały moje wiersze” – powie niby beztrasko poeta. Dzięki pastiszowości dochodzi do głosu przede wszystkim poczucie nie-własności języka tradycji dawnej, jak i poczucie nie-własności języka współczesnej polszczyzny: żadnego z języków nie można uczynić własnym. Za tym spostrzeżeniem przemawia i to, że wiersze są wystylizowane w takim znaczeniu, w jakim rozumiano to słowo na początku epoki⁴⁴, nie tyle upodobniają się do języka danej epoki i nie tylko w upodobnieniu do czegoś przejawia się ich funkcja.

Można oczywiście sądzić, że użycie języka przeszłości stanowi rodzaj „pomostu” między dawnymi a nowymi laty. Przeszłość, ponowiona w uobecniającym powtórzeniu i odczytana za pomocą teraźniejszego klucza, nabrałaby trwałości, mocując oraz utwierdzając Ja we wspólnotowej tożsamości. Jednak projekt wspólnotowej tożsamości autora wiersz wyrwca na nice: co z tego, że wspomina się o utrwaleniu wzorów i równoczesnym trwaniu przeszłości i teraźniejszości, skoro najistotniejszym potwierdzeniem wspólnotowych doznań jest odróżnicowujący gwałt na poczuciu Ja jako odróżnionej od reszty świata jednostce? Doświadczenie wspólnoty i ciągłości, o które upomina się w swoich wierszach Rymkiewicz, to dla modernistycznego Ja spełnienie koszmarnych snów; niemożliwe do akceptacji tak bardzo, że staje się własnym zaprzeczeniem: odrywa podmiot od teraźniejszości, wrzucając w strumień czasu, na który podmiotowi zgodzić się nie wolno, bo przestaje być podmiotem, przekształcając się w próchno, pustą skórę, materię nieoddzieloną od innych przejawów życia.

W perspektywie koncepcji poezji autora *Thema regium* strategia pastiszu okazuje się ogólniejszym wyrazem nie tyle – jak chce Jameson – niemożliwości prywatnej ekspresji w dzisiejszych czasach, ile jej nieprzydatności. Nie chodzi przecież Rymkiewiczowi o podkreślanie indywidualnych dokonań. Liryczne wyznania nie interesują poety. Ale dzięki naśladowaniu innych języków, które zostały już wcześniej poddane obróbce, zapewnia on wyróżnioną pozycję piszącemu: staje się nadświadomością wspólnoty, mistrzem ceremonii uosabiającym ducha wszyst-

proponowany przez Rymkiewicza stanowi „antidotum na przejawy nowoczesności, do jakich należy wygnanie z *sacrum*, natury i kultury, powszechny stan zagrożenia, nadmierna kumulacja projektów kulturowych, rozpad obrazu świata na autonomiczne fragmenty i języka cywilizacyjnej wspólnoty na osobne idiolekty, zniszczenie »ontologicznej hierarchii« za pomocą merkantylnej unifikacji, a zwłaszcza rozróżnienie między bytem-rzeczywistością a nicością-wyobrażeniem”.

⁴⁴ K. U n i ł o w s k i (*Sztuka cytatu*, „FA-art” 1999, nr 3, s. 2), pisząc o sztuce cytatu, wspomina za K. Kłosińskim o takim rozumieniu stylizacji: „Nie oznaczała ona wówczas [tj. na przełomie pierwszego i drugiego dziesięciolecia], motywowanego mimetycznie bądź polemicznie, odwzorowania innego stylu, ale wręcz przeciwnie, »język nieprzezroczysty«, afunkcjonalny w planie komunikacji społecznej, stylistyczną autoprezentację tekstu. [...] nie była to zatem »stylizacja na«, ale raczej – »stylizacja od«, przedkładająca czytelnikowi ofertę swoiście spotęgowanej literackości”.

kich czasów. Pastiszowy tryb daje mu przewagę, jaką zdobyć można dla siebie tylko dzięki ogromnemu poczuciu pewności, że wie się, jak traumatyczna jest realność rzeczywistości i że żadna iluzyno-pocieszycielska funkcja języka tu nie zadziała.

W ramach przyjętych strategii poetyckich Rymkiewicz zwraca się przede wszystkim ku przeszłości języka, nie znajduje bowiem uzasadnienia dla nowatorstwa eksperymentów i rewolucyjnych zachowań, skoro żadne „nowe” słowo nie gwarantuje zachowania odrębności. Jedynie w ponownym użyciu „tego samego” retorycznego zwrotu dostrzega szansę nie tyle na „konserwowanie przeszłości”, bo nie ono jest jego celem, co – jak piszą autorzy *Dialektyki oświecenia* – na to, by „nie zawieść przeszłych nadziei”. Paradoksalnie udaje mu się zająć pozycję Mistrza w „zmierschającej”⁴⁵ – jak chcą niektórzy – kulturze lat dziewięćdziesiątych, przesyconej cytowaniem, trwającymi dyskusjami nad kanonem⁴⁶, nad utratą autorytetów (mistrzów) oraz potrzebą tychże. Poeta przy pomocy zreżymowanej fikcji wspólnoty i dziedzictwa tradycji ustanawia siebie. Zapewnia dla siebie jedno z najsilniejszych odróżnień. Nie jest już pośrednikiem między społeczeństwem a zamierzchnią przeszłością, jest tej przeszłości konstruktorem, jego wiersze są przeszłością poezji. Nawet jeśli pozycja Mistrza to iluzja: może właśnie jako iluzja jest skuteczną strategią pisania.

Abstract

ANNA KAŁUŻA
(University of Silesia, Katowice)

JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ: I “DIFFERENTIATED” AND I “DEDIFFERENTIATED”

In the article I analyze the conception of the tradition expounded in the manifestos *What is classicism?* and demonstrate which strategies the poet utilizes in order to quit the alienating nature of language. Most effective proves this mode of constructing of the expression which, after Lacan, I call the paradox enunciation. The author of *Thema Regium* attempts to fake the metalinguistic approach enabling him to develop a fiction of being outside of language, and to convince us that he says what he actually wants to say. In this view, he disclaims Paul de Man’s concept of the irony. Rymkiewicz is consistent in his use of pastiche style, which allows him to adopt the position of the Master that grants him one of the most marked differentiations.

⁴⁵ „Zmierch”, „kryzys” – to najczęściej powtarzane sformułowania, odnoszone do kondycji kultury drugiej połowy XX wieku. Zob. m.in. *Zmierch estetyki: rzekomy czy autentyczny?* Wybór, wstęp S. Morawski. Warszawa 1987. – *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*. Red. A. Łebkowska, M. Lubelska. Kraków 1994. – S. Morawski, *Czy modernizm rzeczywiście zmierschcha?* W zb.: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*. Red. S. Czerniak, A. Szahaj. Warszawa 1996. – A. Motyka, *Postmodernizm a kryzys kulturowy*. W zb.: jw.

⁴⁶ W dyskusji nad literaturą lat dziewięćdziesiątych większość autorów powoływała się na kategorię albo kanonu, albo centrali. Zob. J. Jarzębski, *Apetyt na przemianę. Notatki o prozie współczesnej*. Kraków 1997. – M. Kisiel, *Świadectwa, znaki*. Katowice 1998. – D. Pawelec, *Debiuty i powroty*. Katowice 1998. – K. Uniłowski, *Skądinąd. Zapiski krytyczne*. Bytom 1998. – D. Nowacki, *Zawód: czytelnik*. Kraków 1999. – P. Śliwiński, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Kraków 2002. W roku 2004 odbyła się na Uniwersytecie Szczecińskim konferencja poświęcona arcydzielności i kanonowi.