

Pamiętnik Literacki 2011, 1, s. 111-136



**„Łzy Ariadny”. Cykl poetycki Jarosława
Marka Rymkiewicza jako afirmacja istnienia
w nicości**

Dorota Wojda

DOROTA WOJDA
(Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

„ŁZY ARIADNY”

CYKL POETYCKI JAROSŁAWA MARKA RYMKIEWICZA
JAKO AFIRMACJA ISTNIENIA W NICOŚCI

Cykliczność w pisarstwie Rymkiewicza

O cykliczności w literaturze można mówić wówczas, gdy powstaje forma złożona z elementów łączących się ze sobą w układzie linearno-powrotnym, a ściślej – kiedy koniec nawraca niejako do początku, wyznaczając kompozycję kołową¹. Taka budowa pozostaje na ogół w związku z prezentowanym światopoglądem, z filozofią lub też z wizją opowiadanych wydarzeń, często stoi za nią mit albo myślenie, które sięga po figury mityczne, aby je zanegować. W pisarstwie Jarosława Marka Rymkiewicza cykliczność występuje od wczesnych utworów, kiedy poeta formułował – odwołując się do prac Henriego Bergsona, Carla Gustava Junga, Thomasa Stearnsa Eliota – swoją koncepcję klasycyzmu. Fundamentalną zasadą tego programu było uznanie tradycji literackiej za synchronię wymagającą łączenia repetycji z negacją, ponawiania wzorów w zmienionej postaci. Rymkiewicz przeciwstawiał kopiowaniu inwencję, stwierdzając, że „Ponowienie jest zawsze odkryciem, przypomnienie jest zawsze wynalazkiem” i że dzisiejszy klasycyzm to „nieustanne projektowanie siebie i innych w przyszłość” w celu równoczesnego „zerwania i utrzymania więzi” z przeszłością (Cz 171, 175, 172)². W tej koncepcji

¹ Zob. J. Trzynadłowski, *Kompozycja cyklu literackiego*. Wrocław 1967. – *Cykl literacki w Polsce*. Red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska. Białystok 2001. – R. Fieguth, *O teorii cyklu poetyckiego*. W: *Rozpierzchłe gałzki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*. Przeł. M. Zieliński. Warszawa 2002. – *Od Kochanowskiego do Mickiewicza. Szkice o polskim cyklu poetyckim*. Red. B. Kuczera-Chachulska. Warszawa 2004. – *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*. Red. M. Demska-Trębacz, K. Jakowska, R. Sioma. Białystok 2005. – *Polski cykl liryczny*. Red. K. Jakowska, D. Kulesza. Białystok 2008. – *Cykle i cykliczność. Prace dedykowane Pani Profesor Krystynie Jakowskiej*. Red. A. Kieźuń, D. Kulesza. Białystok 2010.

² Cytaty z tekstów J. M. Rymkiewicza oznaczam skrótami: Cz = *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*. Warszawa 1967; D = *Mickiewicz i my. Zapis dyskusji panelowej z 19 listopada 2005 zorganizowanej przez Pracownię Romantyczną IBL PAN i Uniwersytet Gdański z okazji Roku Mickiewiczowskiego*. W zb.: *Śmierć Mickiewicza. Teksty i rozmowy w Roku Mickiewiczowskim 2005*. Red. K. Czczot, M. Zielińska. Warszawa 2008; DG = *Do widzenia gawrony*. Warszawa 2006; DR = *Dlaczego romantycy umierali młodo?* W zb.: *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje symposium, Warszawa, 6–7 grudnia 1982 r.* Red. M. Janion, M. Zielińska. Warszawa 1986; K = *Komentarze*. W: O. Mandelszta m, *Trzydzieści trzy wiersze i kilka fragmentów. Przekłady*

istotne były archetyp, mit i takie pisanie, w którym doświadczenie poetyckie stale powtarza się z twórczą zmianą:

Dla pisarza pierwsze doświadczenie, miejsce, z którego wyrusza w drogę, ważne jest tylko wówczas, gdy promień wybiegający z tego miejsca może rozświetlić miejsce przeznaczenia: punkt nieosiągalny, bo wciąż wraz z nami przesuwany się w przyszłość. [...] Takie repetycje są możliwe i choć drogi wiodące do spełnienia, do owego ruchomego i wątpliwego punktu dościa są różne, dla wielu poetów zdają się one układać w ciąg repetycji, prób, z których żadna nie jest ostatnią. [Cz 179–180]

Zgodnie z ideą cykliczności Rymkiewicz wciąż przetwarza w kolejnych tekstach swoje poprzednie realizacje, a zarazem – odnawiając dawną praktykę imitacji transformacyjnej³ – przekształca tradycję literacką w zderzeniu ze współczesnością i z własnym doświadczeniem pisarsko-egzystencjalnym. Taki zabieg nazwać można cyklicznością dyskursu, tzn. ustanawianiem sygnatury na podstawie paradoksu różnicy i powtórzenia, wydzieleniem autorskiego zbioru tekstów jako pola ciągłej problematyzacji ogólnego prawa, któremu podlega literatura⁴. Wedle Rymkiewicza jest to zresztą prawo dotyczące nie tylko literatury, ale języka w ogólności, a wręcz samego istnienia, autor *Thema regium* postrzega je bowiem jako wciąż ponawianą transgresję, ruch pomiędzy życiem a śmiercią:

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

[.]

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

i komentarze Jarosława Marka Rymkiewicza. Kraków 2003; M = *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*. Warszawa 1968; P = *Przez zwierciadło*. Kraków 2003; S = *Skamander*. W zb.: *Literatura polska 1918–1975*. T. 1: *Literatura polska 1918–1932*. Red. nauk. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski. Warszawa 1975; T = *Thema regium*. Warszawa 1978; ZN = *Znak niejasny, baśń półżywa*. Warszawa 1999; ZS = *Zachód słońca w Milanówku*. Warszawa 2002. Liczby po skrótach oznaczają numery stron.

³ Wywodzi się ona z antyku rzymskiego, gdzie tacy autorzy jak Seneka czy Lukrecjusz opowiadali się za twórczą zmianą podejmowanych wzorców. Chodziło tu o przemienianie tradycji w pozytywnej *dissimilitudo*, a także o *aemulari*, w którym ważna była rywalizacja. Rymkiewicz sięga do właściwej dla tego rozumienia *mimesis* symboliki przetrwania i przebudowy, zwłaszcza do metafor pszczoł oraz nowego muru ustawianego z tych samych cegieł. Na temat tej koncepcji zob.: A. Fułińska, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*. Wrocław 2000. – D. C. Małeszyński, *Pszczoła-„archipoeta” (teoria „mimesis” w dawnej metaforze)*. W: *Człowiek w tekście. Formy istnienia według literatury staropolskiej*. Poznań 2002. O idei przekształcania tradycji we własnym doświadczeniu zob. M. Foucault, *Sobąpisanie*. Przeł. M. P. Markowski. W: *Szałeństwo i literatura. Powiedziane, napisane*. Wybór i oprac. T. Komentant. Przeł. B. Banasiak i in. Pośl. M. P. Markowski. Warszawa 1999.

⁴ Tego rodzaju pojmowanie literatury łączy klasycyzm Rymkiewicza z dekonstrukcją J. Derridy, który tak mówi o pisaniu (*Ta dziwna instytucja zwana literaturą*. Z *Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge*. Przeł. M. P. Markowski. W zb.: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Red. R. Nycz. Gdańsk 2000, s. 29–30, 62): „siła, dzięki której coś jest, czy to w postaci języka, czy pisma, polega na tym, że pojedyncze znamię powinno być powtarzalne, iterowalne jako znamię”, „kontrsygnatura bowiem podpisuje, potwierdzając sygnaturę innego, czyniąc to jednak w absolutnie nowy i inaugurujący coś sposób, [...] podobnie jak wtedy, gdy potwierdzam swój podpis, podpisując raz jeszcze: zawsze tak samo i zawsze inaczej, jeszcze raz, kiedy indziej”.

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

(****Już tam jestem a tu jeszcze bywam...*, T 44–45)

Transgresję ukazuje poeta jako stałe krążenie między tutaj a tam – jako bycie po dwóch stronach i po żadnej z nich jednocześnie. Tutaj: obrona życia, „mielenie” językiem, repetycja, ekonomia odraczania (*différance*) – jak by to określił Jacques Derrida; tam: „imię” śmierci, której nie ma, samo odraczanie, które, „nie będąc jakąś istotą, nie będąc niczym, nie jest owym życiem [...]”. Tylko w tym sensie można powiedzieć, że „życie jest śmiercią”⁵, co nie nadchodzi („Tak się życiu tak śmierci wymyka / Kto tu w ustach zapomniał języka”). Jeszcze inaczej ujmując taki ruch Michel Foucault, kiedy stwierdza, iż „transgresja przekracza i nie przestaje ustawicznie przekraczać linii, która natychmiast zamyka się za nią niepamiętliwą falą, znów zatem wycofując się poza horyzont nieprzekraczalnego”⁶. Tak też Rymkiewicz mówi, że romantyczni artyści „przebywali nie tyle na terytorium śmierci, ile na pograniczu: ni tu, ni tam, gdzieś między życiem a śmiercią” (DR 233), z ciągłą intencją odwlekania.

Cykliczność dyskursu oraz cykliczność kluczowej dla niego transgresji układają się na poetykę konkretnych tekstów, a także na kompozycję większych całości w pisarstwie Rymkiewicza. Autor *Myśli różnych o ogrodach* nie tylko podejmuje te same metafory, wątki, rozwiązania konstrukcyjne, ale też powraca do dawnych utworów, każdorazowo nadając im nową postać – jak w wypadku pięciu wierszy *Na trupa* albo czterech *Co to jest drożdż*. Tytuł *Czym jest klasycyzm* mają z kolei: dwa wiersze, manifest poetycki, zbiór manifestów i programowa wypowiedź o teatrze. Ponadto Rymkiewicz jest autorem właściwych cykli bądź serii, do których należą: *Rekonstrukcje*, *Jak bajeczne żurawie*, *Trzy piosenki o nicości*, encyklopedie oraz utwory poświęcone ogrodowi w Milanówku.

Późne teksty Rymkiewicza nie budują układów o wyrazistej architektonice, gdzie znaczenie miałyby początek, centrum, koniec czy podział na części, mimo to poezję tę można opisać jako cykl, zawiera ona bowiem inne sygnały owej konstrukcji⁷. Pośród takich sygnałów Rolf Fieguth wymienia, obok figur kompozycyjnych, tematyczne i formalne związki między utworami, do tych pierwszych zaliczając kreacje postaci, zwłaszcza podmiotów mówiących, konteksty diegetyczne i sytuacje przedstawione, do drugich zaś, gatunkowo nacechowanych, rozwiązania stylistyczne i estetyczne⁸. Wszystkie te wykładniki cyklu poetyckiego występują w ostatnich zbiorach wierszy Rymkiewicza. Zwykle osobą mówiącą – albo raczej piszącą i komponującą liryczne wariacje – jest w tych wierszach twórca

⁵ J. Derrida, *Freud i scena pisma*. W: *Pismo i różnica*. Przeł. K. Kłosiński. Warszawa 2004, s. 357.

⁶ M. Foucault, *Przedmowa do transgresji*. Przeł. T. Komendant. W: *Szaleństwo i literatura*, s. 51.

⁷ Na temat różnych znaczeń pojęcia cyklu, „tolerancji rozszerzania stosowalności terminu” oraz roli czytelnika w takich ustaleniach zob. W. Wąntuch, *O poetyce cyklu lirycznego*. W zb.: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Red. E. Balcerzan, S. Wysłouch. Warszawa 1985, s. 59.

⁸ Fieguth, *op. cit.*

mieszkający w Milanówku. Portretuje on członków swojej rodziny, kompozytorów, filozofów i literatów, ale najczęściej istoty z roślinnego i zwierzęcego świata ogrodu. Właśnie ogród w Milanówku stanowi najważniejszy łącznik między tekstami, obok niego zaś – cykliczny czas zmieniających się pór roku, podkreślany w tytułach i datowaniu. To zatem persona liryczna, dająca się identyfikować z autorem, oraz chronotopia poetycka są podstawowymi spoiwami cyklu Rymkiewicza. Kluczową rolę odgrywa przewodni temat tego pisarstwa, jakim jest związek istnienia z nicością, wieczny powrót życia i śmierci w ogrodzie, zyskującym tutaj status mikrokosmosu. Stąd znaczenie takich kontekstów, jak mit dionizyjski, filozofia Friedricha Nietzschego i Martina Heideggera czy muzyka Richarda Straussa. Stąd również poetyka powtórzeń: rymy, forma dystychu, współbrzmienia, anafory i polisyndetony, a także swoista topika oraz metaforyka: motywy funeralne i cyrkularne, obrazy bluszczu, dzikiego wina, wysypisk, gawronów i kawek, mające konkretne odniesienia, ale też określone wartości symboliczne.

Zbiór poezji Rymkiewicza z roku 2006, *Do widzenia gawrony*, zamykają *Cztery wiersze dla umarłej bogini*, stanowiące całość, w której skupiają się, niczym w soczewce, główne cechy cykliczności występującej w komentowanych tu tekstach. W tym wypadku decyduje o niej także układ wierszy, gdyż mają one budowę kołową, a zarazem przedstawiają pewną historię, w kolejnych odsłonach ukazując prawo wiecznego powrotu. Linearność przechodzi tu zatem w cyrkularność, co odpowiada statusowi istnienia z wizji pisarza, jednocześnie zaś – typowej kompozycji cyklicznej, w której poezja jest zarówno ciągiem, jak i procesem. Tym samym *Cztery wiersze* realizują ważną w myśleniu Rymkiewicza zasadę izomorfizmu tekstu i rzeczywistości. Ze względu na ich reprezentatywność dla tej koncepcji, a także na to, że w szczególnie sposób rozwijają one wątek mitycznej pary Ariadny i Dionizosa, chciałabym przyrzeć się im bliżej, odczytując Rymkiewiczowski cykl jako afirmację istnienia w nicości.

Jasność w ciemności: *Łzy Ariadny*

Pani Labiryntu⁹, śmiertelniczka i bogini w jednej osobie, pojawiła się w twórczości Rymkiewicza, zanim jeszcze zadedykowany jej został cykl poetycki (pisany w latach 2002–2005), wzmiankowana jest bowiem w *Zimie w Milanówku* i występuje jako bohaterka wiersza *Łzy Ariadny* (datowanego na lipiec 2001) z tomu *Zachód słońca w Milanówku*. Wedle Fiegutha oprócz klasycznych wstępów zdarzają się też „inne wejścia do cyklu, które mają charakter *proemium* lub uwertury [...]”¹⁰. Chociaż *Łzy Ariadny* (ZS 46) znajdują się gdzie indziej niż *Cztery wiersze dla umarłej bogini* (DG 70–75), można utwór ten traktować jako swoistą uwerturę do cyklu, gdyż zarysowany tu w perspektywicznym skrócie los wybranki Dionizosa zyskuje później szczegółowe odwzorowania – *Cztery wiersze* rozwijają temat *Łez*, każdorazowo prowadząc ku tajemnicy Pani Labiryntu. W rezultacie powstaje coś na kształt epizodów z malarstwa wazowego: najpierw Ariadna na wyspie Naksos, potem w pałacu Minosa, podczas apoteozy, pogrzebana i dająca życie, a wreszcie nieobecna, podle-

⁹ Zob. G. Colli, *Pani Labiryntu*. W: *Narodziny filozofii*. Przeł. i wstępem opatrz. S. Kasprzysiak. Warszawa–Kraków 1997.

¹⁰ Fieguth, *op. cit.*, s. 35.

gła nicości. Te różne obrazy odzwierciedlają wielość postaci życia przenikniętego śmiercią:

[Ariadna] miała stronę radosną i stronę żalną, posępną i lamentującą, manifestując w ten sposób [...] ogólną ambiwalencję religijności dionizyjskiej. [...] jest ona symbolem stanów krańcowych: nic, co ludzkie, nie jest jej obce, a jednak żyje w stałym związku z bóstwem¹¹.

Już we wstępie do *Łez Ariadny* wskaziwane są konteksty ważne dla Rymkiewiczowskiej wizji mitu: filozofia Nietzschego i muzyka Straussa. Tytuł wiersza przypomina *Żale Ariadny (Klage der Ariadne)* z *Dytyrambów dionizyjskich*, gdzie Ariadna wprzód przyzywa śmierć, opiera się i urąga Dionizosowi, wołając: „Nienazwany! Utajony! Straszliwy!”¹², by później pragnąć jego miłości i – kiedy znika on jej z oczu – tak go zaklinać: „Ku tobie bieżą / wszystkie łzy me / [...] wróć, ty mój / nieznanym boże! szczęście ostatnie! / wróć, bólu mój!...”¹³ Finałowa epifania Dionizosa kończy się słowami: „Jam twoim labiryntem...”¹² Nietzsche nawiązał do tej wersji mitu, wedle której Ariadna została porzucona przez Tezeusza na wyspie Naksos, gdzie objawił się jej Dionizos, aby unieść ją ku niebu jako swą przebóstwioną małżonkę. Ten mityczny epizod inspirował wielu twórców: Annibale Carraccię, Tycjana, Edwarda Burne-Jonesa, Claudia Monteverdiego czy Josepha Haydna, jednak dla Nietzschego stał się nie tylko obiektem fascynacji, ale też głęboko przeżytym doświadczeniem i treścią afirmatywnej filozofii. Tak objaśnia Nietzscheańska wykładnię mitu Gilles Deleuze:

Ariadna się wiesz, Ariadna chce zginąć. Jest to ten podstawowy moment („pólnoc”), który zapowiada podwójną przemianę, jak gdyby dopełniony nihilizm ustępował miejsca swemu przeciwieństwu: siły reaktywne, jako że same zostają zanegowane, stają się aktywne; negacja się przemienia, staje się gromem czystej afirmacji [...]. Porzucona przez Tezeusza Ariadna czuje, że zbliża się Dionizos. Dionizos-byk jest czystą i wieloraką afirmacją, afirmacją prawdziwą, wolą afirmatywną [...]¹³.

Według Nietzschego epifania z Naksos jest przede wszystkim zdarzeniem przemiany, jaka się dokonuje, gdy w niemożliwym do ukojenia poczuciu straty, już w śmierci samej, przychodzą doświadczenia afirmacji i obecności, pełni życia. Może się wydawać, że podobnie myśli Rymkiewicz, skoro mottem do *Łez Ariadny* czyni słowa z opery Straussa *Ariadne auf Naxos*. Hugo von Hofmannsthal, autor libretta, pisze o tym dziele:

Chodzi o prosty, a wielki problem życiowy: problem wierności. Trwać – nawet na pozycji straconej – uparcie, wytrwać aż do śmierci – lub żyć, żyć dalej, przeboleć, przemienić się, poświęcić jedność duszy, a jednak uchronić się w tej przemianie [...]. [...] Ariadna roi o „śmierci”, gdy w rzeczywistości zdąża ku życiu. To jest przemiana, cud cudów, istotna tajemnica miłości...¹⁴

Poeta wybiera z tekstu Hofmannsthala tę właśnie kwestię Ariadny, w której

¹¹ P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*. Przeł. I. Bukowski. Red. nauk. A. Krauczuk. Warszawa 1982, s. 19.

¹² F. Nietzsche, *Żale Ariadny*. W: *Dytyramby dionizyjskie*. Przeł. S. Wyrzykowski. Warszawa 1904, s. 24, 27.

¹³ G. Deleuze, *Tajemnica Ariadny według Nietzschego*. W: *Nietzsche*. Przeł. B. Banasiak. Warszawa 2000, s. 85. Zob. też K. Kerényi, *Nietzsche und Ariadne*. W: *Der höhere Standpunkt*. München 1971.

¹⁴ Cyt. za: E. Krause, *Ryszard Strauss. Człowiek i dzieło*. Przeł. K. Buła. Pośl. B. Pocięj. Kraków 1983, s. 359.

mowa o tajemnicy, jaką uosabia Dionizos: „*Du bist der Herr über ein dunkles Schiff, das fährt den dunklen Pfad*” („Jesteś panem ciemnego okrętu, który zdąża ciemną ścieżką”). Ariadna Nietzschego nazywała Dionizosa „utajonym” i „nieznany”, podobnie Rymkiewicz rozwija wątek ciemności, jakkolwiek łączy mrok ze świtaniem:

Jeszcze płacz słychać na plaży Naxosu
To noc się kończy – to Ariadna płacze
O ciemne ciemne są intencje losu
Już Tezeusza nigdy nie zobaczę

Widoczna jest tu różnica między wiedzą osoby opowiadającej mit a stanem Ariadny – ktoś ma pewność, że „noc się kończy”, że ból związany z rozłąką i porzuceniem przemija, lecz pogrążona we łzach kobieta nie zdaje sobie z tego sprawy. Ariadna lamentuje: „O ciemne ciemne są intencje losu”. W słowach tych słychać skargę na zło przeznaczenia, ale też nutę inną, wprowadzaną przez opowiadającego: los jest nieodgadniony, z ciemności może wyłonić się światło. Poeta czyni z tej opozycji kluczową dla wiersza, później zaś dla całego cyklu metaforę o wieloznacznej wymowie¹⁵. Ariadna, czekając na śmierć, mówi: „Tutaj na piasku teraz się położę / Los jest jak zimne i głębokie morze”, po czym ów los się dopełnia, jednak inaczej, niż myślała: „Ale już zbliża się Dionizos młody / Zaraz skorzysta z panińskiej urody”. W ten sposób obrazuje Rymkiewicz dionizyjską wizję świata jako przechodzenia w siebie sprzecznych żywiołów śmierci i życia, cierpienia i miłosnych uniesień. Na temat archaicznych źródeł tej wizji pisze Karl Kerényi:

Pewnego dnia stało się tak, że obrano kierunek [...] na czystą dialektykę „życia ze śmierci” oraz „śmierci z życia”, w naprzemiennym, nieskończonym cyklu kryjącym w sobie niezniszczalność życia; albo raczej ta niezniszczalność kryła w sobie nieskończoność powtórzeń¹⁶.

Ową przemianę, spełniającą się w nawiedzeniu Ariadny przez Dionizosa, ukazał jednak poeta z ironią. W puencie wiersza nie ma mowy o tym, że bóg przybywa po przyszlą małżonkę i boginię, za to pojawia się sugestywny eufemizm: „Zaraz skorzysta z panińskiej urody”. Lekki (może tylko po części) ton tych słów, budujący wolny od patosu wizerunek boga, koresponduje z Nietzscheańskim przewartościowaniem idealizmu i wzniosłości, a że następuje po lamentacji Ariadny, współbrzmi też z dysonansowym charakterem *Ariadne auf Naxos*, którą tak charakteryzuje monografista Straussa:

Ironicznie poważna, poważnie ironiczna... Trudno opisać choćby w przybliżeniu muzykę tej semiserii [...] – tę syntezę, a nie zwykłą mieszaninę, przy czym elementy serii wiążą się z homofonią, a buffy – z polifonią. Jak zabawnie opisał to fantazyjnie śmiało pomieszenie stylów Anglik Gray: „W *Ariadnie* tańczą menueta Mozart i Mascagni, Haendel i Offenbach”¹⁷.

¹⁵ Komentując symbole ciemności i światła w poezji J. Iwaszkiewicza, podkreśla R y m k i e w i c z, iż ewokują one sens „przemienności, a jednocześnie tożsamości wszystkiego: śmierci i życia, wieczności i doczesności, człowieka i bóstwa” (S 327). W tym kontekście interpretator przytacza utwór J. I w a s z k i e w i c z a korespondujący z cyklem o Ariadnie: „Nie wiem, co mi twoje usta / Dadzą: śmierć czy pocałunek? / Noc nadchodzi: czarny trunek, / Który dławi mnie jak chusta” (*Wieczór zaszedł w szare góry...* W: *Wiersze zebrane*. Warszawa 1968, s. 347).

¹⁶ K. K e r é n y i, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*. Przeł. I. K a n i a. Kraków 1997, s. 172.

¹⁷ K r a u s e, *op. cit.*, s. 364–365. Sam R y m k i e w i c z nazywa operę „wyrafinowaną” i nad-

We *Łzach Ariadny* skupiają się co najmniej cztery rozwiązania poetyckie kontynuowane w cyklu. Po pierwsze, przetworzenie mitycznych przekazów dla inscenizacji kobiecego losu oraz dla zaprezentowania aporetycznej ontologii, prawdy o wiecznym powrocie i przenikaniu się życia ze śmiercią. Po drugie, adekwatna do tej ontologii poetyka, łącząca sprzeczne wartości estetyczne. Po trzecie, forma gatunkowa lamentu, w której sztuka jest oplakiwaniem i dosłownie staje się – jak w liryku Adama Mickiewicza *Polaty się łzy me czyste, rzęsiste...* albo w kompozycji Jeana de Sainte Colombe’a *Les Pleurs* – łzami po dotkliwej stracie. Po czwarte, układ wersyfikacyjno-kompozycyjny z dystychem i strofą 4-wersową, rymami, tendencją do metrum jambicznego, mottem i datowaniem tekstu. Wiersze nie są uszeregowane w takiej kolejności, w jakiej były pisane. W efekcie dokonanych zmian historia Ariadny zostaje ukazana chronologicznie, ponadto zaś tworzy się chiazmy (dystych, 4-wiersz, 4-wiersz, dystych), a tym samym – właściwa dla cyklu kompozycja kołowa, wyznaczana też związkami semantycznymi pierwszego i ostatniego wiersza.

Taniec i ekstaza: *Ariadna w Knossos*

Motto otwierającego cykl tekstu, *Ariadny w Knossos* (DG 71–72), stanowi fragment *Iliady* (księga XVIII w przekładzie Ignacego Wieniewskiego): „posadzkę taneczną [...] / Na kształt tej, którą ongi w rozległym Dedal Knososie / Dla Ariadny sporządził o lokach pięknie trefionych”. Podobnie jak *Łzy Ariadny*, utwór ten poprzedzony jest więc wskazaniem źródła inspiracji, a zarazem tematu, który poeta rozwija i po swojemu przetwarza. Zapowiedź obejmuje wątki obrzędowego tańca oraz Pani Labiryntu, czytelnik nie otrzyma tu jednak – czego mógłby się spodziewać – opowieści o zwycięskim Tezeuszu. Na pozór wydaje się, że Rymkiewicz burzy strukturę mitu, bo nie dość, iż zamiast wychodzenia ze złowrogiej, mrocznej przestrzeni ukazuje przebywanie w ciemności, to jeszcze unaocznia ekstazę, jakiej doznaje Ariadna, obcując z bóstwem, w którym rozpoznać można Minotaura:

Bóg miał penis zwierzęcia ale twarz człowieka
Królowna nie wiedziała co ją jeszcze czeka

[.]

Ostatni siódmy orgazm miała tuż przed świtem
Bo to był Bóg orgazmów Bóg z białym kopytem

W świetle szerszej wiedzy o dawnych wierzeniach i misteriach poeta tworzy jednak wizję zasadniczo z nimi zbieżną, przy czym łączy ze sobą różne mitemy. Związek Minotaura z Dionizosem uzasadniony jest tym, że bóg miał zostać „rozszarpany w postaci byka przez Tytanów [...]”¹⁸. Kerényi podaje, iż o tożsamości boga z bykiem świadczą „apostroficzne zwroty w rodzaju *bugenes* («syn krowy»)

mienia, że Strauss był autorem „modernistycznej (a może nawet już postmodernistycznej – choć ukończonej w latach pierwszej wojny światowej) opery *Ariadna na Naxos*” (K 56).

¹⁸ J. G. Frazer, *Złota galąź*. Przeł. H. Krzeczkowski. Przedm. J. Lutyński. Warszawa 1978, s. 325. Frazer pisze też: „Podczas święta Dionizosa [...] mężczyźni, natarłszy ciała olejkiem, wybierali ze stada jednego byka i zanosili go do świątyni bóstwa. Uważano, że Dionizos sam kieruje wyborem zwierzęcia, które prawdopodobnie reprezentowało samego boga, miał bowiem pojawiać się w czasie swych świąt w postaci byka” (*ibidem*).

czy »czcigodny byk«, który krocząc »roztańczoną byczą stopą« miał przychodzić do czcicielek Dionizosa¹⁹. Obcowanie Pani Labiryntu z Dionizosem znajduje oparcie w przekazie, że była ona małżonką boga, zanim zbiegła z Tezeuszem, a jej współżycie z Minoturem wyjaśnia się z perspektywy mitologicznego dualizmu matka–córka, wedle którego Ariadna jest repliką Pazyfae, oddającej się rozkoszy z bykiem. Z kolei ekstatyczność zbliżenia kochanków, zatarcie granic między boskim, ludzkim i animalnym światem oraz wyeksponowanie postaci żeńskiej pozostaje w związku z obrzędami ku czci Dionizosa, w których główną rolę odgrywały kobiety²⁰. Akt seksualny w pałacu Minosa ukazuje poeta jako ruch taneczny, kolisty, co również można odnieść do mitu, gdyż upamiętniający Ariadnę taniec odbywał się „ruchami kolistymi, posuwając się to naprzód, to znów w tył, i był [...] naśladowaniem nadzwyczajnych zakrętów labiryntu w Knossos”²¹. Miłosna pozycja kochanków („Na tanecznej posadzce dwa cienie dwa ciała / Bóg był nagi i klęczał i ona klęczała”) to echo przedstawień Minotaura „w popularnym, klęczącym ujęciu”²², choć także znak misterium, uwielbienia bóstwa i wzajemnej adoracji.

Pora zapytać, jaka całość powstaje z tych różnych mitemów, które poeta razem złożył, dlaczego takie, a nie inne wybrał, co wprowadził nowego, a przede wszystkim – od czego w istocie zaczyna się cykl wierszy i jakie wątki *Łez* na wstępie podejmuje. Scena z *Ariadny w Knossos* jest wcześniejsza, ale też jakby późniejsza od tej z uwertury do cyklu. Wcześniejsza, bo rozgrywa się w pałacu Minosa, a więc wtedy, kiedy Ariadna była jeszcze kreteńską królewną; późniejsza, ponieważ zaczyna się niejako tam, gdzie *Łzy* się kończyły – po słowach „Ale już zbliża się Dionizos młody / Zaraz skorzysta z panińskiej urody” następuje opowieść o rozebraniu Ariadny i sprawieniu jej siedmiokrotnej rozkoszy. Powraca tu linia przewodnia *Łez*: „I tańczyli do rana w okropnej ciemności”, „Zwierzę-świadek w ciemności pieściło królewnę”, co można czytać tak, że w cielesnym obcowaniu z dionizyjskim bóstwem nie znika jego tajemnica, tym samym zaś – tajemnica losu Ariadny. Znów jednak ciemność okazuje się jasnością: „Wszyscy wiedzieli wszystko – nie było zagadek / Bo je tam im objaśniał ten Bóg zwierzę-świadek”. Dzięki tej osobliwej istocie świat staje się przystępny, zagadka labiryntu traci znaczenie²³, gdyż unieważniane są wytwory ludzkiego umysłu: „I nie było idei – nie były potrzebne”, „I kiedy brał ją w Knossos w tym dzikim sposobie / Jak mgła się rozwiewały rzeczy same w sobie”. Zostają tu skontrastowane dwie rzeczywistości – ta, w której króluje rozum, i ta, którą rządzi ekstaza. Uosobieniem tej drugiej jest *Mainomenos Dionysos*, „zwierzę-świadek”, a więc poręczyciel żywego doświadczenia, szaleńczej miłości graniczącej ze śmiercią. W takim stanie

¹⁹ Kerényi, *Dionizos*, s. 60.

²⁰ Jak stwierdza T. Zieliński (*Dionizos w religii i poezji*. W: *Szkice antyczne*. Wybór A. Biernacki. Wstęp J. Parandowski. Kraków 1971, s. 114–115), najważniejszym celem tych obrzędów „była ekstaza [...]”. W stanie tym człowiek stapał się z czczonym przez siebie bogiem i przeżywał minuty niewysłowionego szczęścia. [...] Grek mówił »bakchos, bakcha«, dając tym do zrozumienia, że opętany przez boga utożsamiał się z nim, stawał nim. Jako taki, nie czuł on granicy między sobą a pozostałą przyrodą [...]. [...] to nie bachant, ale bachantka stała się kapłanką Dionizosa i kultu jego szerzycielką”.

²¹ Santarçangeli, *op. cit.*, s. 32.

²² Słowa te pochodzą z *Aetia Graeca* Plutarcha (cyt. za: Kerényi, *Dionizos*, s. 99).

²³ O związku zagadki z labiryntem zob. Colli, *op. cit.*, s. 36.

kochankowie całkowicie oddają się rozkoszy, są w środku tajemnicy istnienia, bo nie oddzielają ich od niej złudne abstrakcje²⁴.

Można teraz odpowiedzieć na pytanie, dlaczego wiersz ukazuje tak niezwykłą postać: Dionizosa-Minotaura, boskiego kochanka, w którego naturze dominuje animalność. Otóż dzięki temu odsunięte zostają racjonalizm i myśl spekulatywna, afirmowana jest natomiast dzika, somatyczna istota miłości, czyli życia samego:

Na tanecznej posadźce we krwi na wpół żywa
Kiedy Bóg ją od tyłu straszliwie rozrywa

Kiedy Bóg ją swym ciałem napelnia od dołu
Taneczne – we krwi we śnie krąży nasze koło

Kontekstem dla takiego przedstawienia może być inny wiersz Rymkiewicza – utwór z cyklu *Trzy piosenki o nicości*, gdzie czytamy:

Tuż pod oknem tam na śniegu
Koty kotkę pieprzą w biegu

Koty – trzy a kotka – jedna
Nie ucieknie ona biedna

Będzie z tego kociąt wiele
Na jałmużnie przy kościele

Nietzscheańskie Wielkie Koło
Znowu toczy się wesoło

(*Kocie zaloty. Druga piosenka*, ZN 40)

Obydwa wiersze obrazują konieczny związek śmierci z życiem, podkreślają wieczny powrót niepohamowanej żądz, przemocy i bólu, w których poczyna się istnienie i które są tutaj afirmowane. W poświęconym Ariadnie cyklu Dionizos wyłania się z nicości, by w akcie seksualnej komunii napelnić kobietę sobą, uszczęśliwić ją i niemal uśmiercić. Tak realizuje się tajemnica istnienia: jego krążenie od niebytu do dziko pleniącej się formy i z powrotem²⁵.

Z perspektywy pierwszego wiersza cyklu wyraźnie już widać, że Rymkiewiczowski lament nad Ariadną jest dytyrambem, skargą na los bogini, a zarazem afirmacją jego dionizyjskiej natury. Odpowiada temu poetyka tekstu – tak jak

²⁴ M. E l i a d e (*Opętanie w kulcie Dionizosa*. Przeł. L. K o l a n k i e w i c z. „Dialog” 1987, nr 11/12, s. 181) stwierdza, że sednem rytuału dionizyjskiego jest „ekstazyjne doświadczenie mniej lub bardziej gwałtownego szaleństwa – manii. Ów »szak« był niejako dowodem, że adept został »napelniony bóstwem« [...]”. Przeciwwstawiając rozumowi ekstazę, Rymkiewicz kontynuuje Nietzscheańską polemikę z kulturą, gdyż, jak pisze R. D o b r o w o l s k i (*Przed kim zatańczył już Dionizos?* W zb.: *Kultura i tragiczność*. Red. K. Łukasiewicz, D. Wolska. Wrocław 2007, s. 202), „Krytyczne ostrze *Narodzin tragedii* zwrócone zostało przede wszystkim przeciwko tym ideologicznym zafałszowaniom kultury, które przyczyniają się do negacji życia”.

²⁵ W. L e n g a u e r (*Dionizos w świecie zwierząt*. „Przegląd Historyczny” 1996, z. 2, s. 317) zauważa, iż z opisu zwierzęcych epifanii bóstwa wynika, że Dionizos Dimorphos łączy „to, co ludziom wydaje się całkowicie rozłączne i przeciwstawne. [...] Postać zwierzęca jest więc najzupełniej właściwa dla boga, dla którego nie ma granicy między cywilizacją a dzikością”. Jak pisze J. D e r r i d a (*Herezja, tajemnica i odpowiedzialność*. *Europa Jana Patocki*. Przeł. A. D r o p. „Logos i Ethos” 1993, nr 1, s. 138), demoniczna tajemnica i orgiastyczne *sacrum* powodują kulminację pożądania seksualnego, tym samym zaś – „Pojęcie »*daïmon*« przekracza granice, które oddzielają zwierzę, istotę ludzką i istotę boską”.

w *Kocich zalotach*, łączą się tu słowa z różnych rejestrów leksykalnych, o różnej barwie, rozmaite kategorie estetyczne i postaciowania. Poprzez wizerunek Ariadny (zgodnie z etymologią jej imienia: 'przezczysta') wyeksponowana zostaje niewinność królowej. Ma ona, jak u Homera, „loki utrefione ślicznie”, ale także „trzewiczki z kory”, „lniane pończoszki” i „sukienkę w groszki”. Przy niej tym bardziej manifestuje się animalność Minotaura, który nie jest, co poświadcza mit, człowiekiem z głową byka, lecz bosko-ludzką istotą o zwierzęcych członkach, jakimi rozbiera i rozrywa ciało dziewczęcej Ariadny. Tak skontrastowane, pierwiastki kobiecy i męski tworzą jedną poróżnioną całość, z czym koresponduje forma dystychu, oddająca scalenie sprzeczności²⁶. Poetykę wiersza można zatem określić jako taneczną – przeplatają się tu i nachodzą na siebie różne figury poetyckie, tak jak łączą się w namiętym zbliżeniu obce sobie ciała kochanków i tak jak przenika się nicość z istnieniem. *Ariadna w Knossos* to utwór poświęcony cyklowi i naśladowujący go swoją budową, tekst nie tyle opowiadający o wiecznym powrocie, ile z nim tożsamy; taka poezja lekceważy wątek zgładzenia Minotaura i wyjścia z labiryntu, jako że symbolizuje on zwycięstwo rozumu nad mroczną tajemnicą życia. Rymkiewicz przedkłada Dionizosa nad Tezeusza, stąd labirynt z kreacji pisarza, oddany rytmem wiersza, zyskuje szczególną postać, przypominającą formę z *Dytyrambów dionizyjskich*, którą tak określa Deleuze:

nie należy już do architektury, stał się czymś dźwiękowym, muzycznym. [...] nie jest już labiryntem poznania ani moralności, lecz labiryntem życia i Bytu jako czegoś żywego²⁷.

Można też jednak wskazać inną przyczynę pominięcia motywu Tezeusza i zbawiennej nici: Ariadna występuje tam na drugim planie, jako donator, podczas gdy najważniejszy jest męski bohater, postać – oględnie mówiąc – ambiwalentna. Hélène Cixous w ten sposób odnosi się do ich związku i do typu męskiego, jaki reprezentuje Tezeusz:

Nie mogłabym być Ariadną: to, że cała oddaje się z miłości, jest w porządku. Ale do kogo? Tezeusz nie drży, nie adoruje, nie pożąda; idąc za własnym przeznaczeniem przechodzi przez ciała, które nawet nigdy nie są idealizowane. Każda kobieta to środek. Widzę to wyraźnie²⁸.

Ukazując Panią Labiryntu podczas miłosnego tańca z Dionizosem-Minotaurem, poeta skupia uwagę na jej osobie, podobnie jak w uwerturze do cyklu, gdzie opuszczona kochanka sama wyraża swój ból. Oba wiersze przedstawiają kobietę jako

²⁶ Dystychy Rymkiewicza mają wiele wspólnego ze strofiką B. Leśmiana. W obu wypadkach strofa jest zamknięta, z tendencją do sylabotonizmu i znaczącą rolą powtórzeń przełamanych kontrastami (co łączy się z cyklicznością). Tę ostatnią właściwość M. Głowiński nazywa „paralelizmem wariacyjnym” spajającym „w jedną całość zjawiska ze sobą nie związane” (*Dystychy balladowe Leśmiana*. W zb.: *Z teorii i historii literatury*. Red. K. Budzyk. Wrocław 1963, s. 141, 143). *Ariadna w Knossos* przypomina zwłaszcza te Leśmianowskie ballady, w których bohaterów spaja taniec, erotyzm i śmierć, np. *Świdrygę i Midrygę*: „Obląkani nad przepaścią poklekali wzajem / I na kłęzkach zatańczyli tuż, tuż nad jej skrajem”, albo *Jadwigę*: „I przeniknął pieszczołami bezpowrotnie aż do kości – / Nie – nie było na świecie tak niesytej miłości!” (B. Leśmian, *Poezje zebrane*. Oprac. J. Trznan del. Warszawa 2010, s. 174, 358).

²⁷ Deleuze, *op. cit.*, s. 88, 92.

²⁸ H. Cixous, C. Clément, *The Newly Born Woman*. Transl. B. Wing. Introd. S. M. Gilbert, Minneapolis 1986, s. 76, (cyt. za: N. K. Miller, *Arachnologie. Kobieta, tekst i krytyka* [fragment pt. *Kompleks Ariadny*]. Przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński. W zb.: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. Burzyńska, M. P. Markowski. Kraków 2006, s. 504).

poddaną działaniom męskich postaci: Ariadna jest porzucana i pocieszana, rani się ją do krwi i bierze w „dzikim sposobie”, ale właśnie taki los tutaj się afirmuje, stanowi on bowiem tyleż słabość przypisaną płci, co jednostkowe przeżycie oraz piętno każdego bytu. Widać zatem różnicę między wizją poety a filozofią Nietzschego. W wierszu *Chodźcie do mnie wiewiórki* czytamy:

Chodźcie do mnie wiewiórki brzoźki i wy żaby
Nie jestem jak ten Nietzsche co pogardza słabym

Jak wy też jestem zwierzę napelnione grozą
Będziemy tańczyć razem largo capriccioso
(*Chodźcie do mnie wiewiórki*, DG 47)

W poezji Rymkiewicza to, co słabe i reaktywne, nie podlega negacji, przemieszczeniu ani odsunięciu, gdyż samo w sobie jest mocą otwierającą dostęp niemości, która umożliwia istnienie. Poeta nie poświęcił cyklu bogini władczą i zwycięską, jak Atena czy Artemida, ale wybrał lamentującą, unicestwianą przez męski żywioł Ariadnę. Tytuł cyklu wskazuje, że czyni się ją adresatką daru, podobnie jak postaci z innych utworów – z *Wiersza dla Maryli Wereszczakówny* czy *Dla Artura Nachta Samborskiego*. Już samym tytułem cykl włącza się więc do autorskiego dyskursu, gdzie ważne jest pisanie dla kogoś, obdarowywanie:

Jeden wiersz dla leszczyny drugi dla sikorek
Nicość to jest ogromny i dziurawy worek

Drugi wiersz dla sikorek trzeci wezmą duchy
I jeszcze dla księżniczki zielonej ropuchy

Dla ropuchy o tej tam gdzie kwitnie leszczyna
Cokolwiek tutaj widzisz – wszystko się zaklina
(*Wiersz dla Wawrzyńca Rymkiewicza na jego trzydzieste pierwsze urodziny*, DG 7)

Dochodzimy tu do dwóch istotnych, związanych ze sobą kwestii: statusu przedstawienia bohaterki oraz relacji, w jakiej pozostaje ona z podmiotem cyklu. Tożsamość tego podmiotu sygnalizuje tytułowa fraza, zawierająca wskazówkę, że może on być poetą, autorem czterech wierszy; znajduje to potwierdzenie w charakterze podmiotowości innych tekstów ze zbioru *Do widzenia gawrony*, a także całej późnej poezji Rymkiewicza. Pomieszczono tu mianowicie takie utwory, jak cytowany już *Wiersz dla Wawrzyńca Rymkiewicza na jego trzydzieste pierwsze urodziny* czy *Ogród w Milanówku – lipcowy wierszyk dla Anielki Rymkiewiczówny*, które pisarz dedykuje członkom swojej rodziny. W pierwszym tekście poezja okazuje się reakcją na zaklęcia wydanego nicości istnienia. I tak też chyba wypada czytać „wiersze dla umarłej bogini”. W uwerturze do cyklu podmiotem jest ktoś, kto odpowiada Ariadnie, czyniąc poezję jej łzami, prezentując doświadczenie kobiety w mowie niezależnej i w czasie teraźniejszym. Dlatego można ten utwór postrzegać jako inscenizację – odegranie losu Ariadny *in statu nascendi*, w kole wiecznego powrotu jej dziejów, jaki jest przeznaczeniem całego istnienia. Wspólnotowość tę obrazuje *Ariadna w Knossos*, gdzie również eksponuje się przeżycia kobiety, ukazując ich kondycyjny wymiar („Taneczne – we krwi we śnie krąży nasze koło”). Osoba mówiąca w wierszach o tyle zatem inscenizuje los bogini, o ile go podziela.

Apoteoza i upadek: *Ariadna na Naxos*

Drugi utwór cyklu, *Ariadna na Naxos* (DG 73), jeszcze wyraźniej zaświadcza, jakie znaczenie ma dla poety bohaterka. Zaczyna się on apostrofą: „Ariadno! patrz! – tam płyną trzy okręty / [...] Coś się wynurza – to ma ciało Boga”, gdzie indziej czytamy zaś:

Anielko patrz! te ptaszki to dzieciół i sroka
 Anielko! coś na ciebie patrzy się z wysoka
 [.]
 Kto wie co za dzieciółem kiedyś się zobaczy
 Anielko! jak mi przykro że to nic nie znaczy
 (*Anielko patrz! Marcowy wierszyk
 dla Anielki Rymkiewiczówny*, DG 52)

Podobieństwo zawołań ukazuje, że twórca stawia obok siebie postać z mitu i swoją wnuczkę, wprowadzając niejako Ariadnę w świat własnego domu i ogrodu. Podkreśla też ono związek między tym, co w obu wierszach się jawi (okręty–ptaki), a także między istotami owych fenomenów. Z perspektywy wiersza dedykowanego Anielce epifania Ariadny staje się wątpliwa, jeśli do dziecka kierowane są słowa: „jak mi przykro że to nic nie znaczy”. Dalej okaże się, iż epifanii na Naksos rzeczywiście trudno przypisać jakiegokolwiek znaczenie.

Drugie ogniwo cyklu kontynuuje historię z *Łez Ariadny*, a zarazem, jak *Ariadna w Knossos*, przedstawia zbliżenie bóstwa i królowy. Zgodnie z właściwą dla cyklu zasadą powtarzalności kolejny wiersz znów otwiera motto ze Straussa: „*Die Tiefen des Daseins sind unermesslich*” („Głębie bycia są niezmierzone”). Od razu powraca więc temat z uwertury: tajemnica istnienia, konkretyzująca się w ciemności losu Ariadny. Słowo „*Dasein*” ma szczególny sens, albowiem często występuje u Rymkiewicza (także jako ‘istnienie’ czy ‘tutejszość’) ze wskazaniem na kontekst filozofii Heideggera. Tutaj metaforyczny obraz bycia stanowi morze i ten, kto się z niego wyłania, Dionizos. We *Łzach Ariadny* morze zostało określone jako „zimne i głębokie”, teraz mowa jest o „zielonych klócających się odmętach” i „srebrnej pianie” żywiołu, z którego przybywa ku Ariadnie „ciało Boga” i który jawi się w postaci groźnej potęgi obdarzonej głosem. Wypada utożsamić nicość z *Ariadny w Knossos* i morze z *Ariadny na Naxos*, gdyż oba te wymiary ukazano jako domeny Dionizosa, wydające go z siebie ludzkiemu światu, by wzbudzać trwogę. Grecki mit nazywał taką sferę Hadesem, natomiast u Heideggera zyskiwałaby ona miano „*das Nichts*”²⁹.

Poeta nawiązuje do trzech mitemów: do historii tłumaczącej zainicjowanie kultu, w której bóg przybywa morzem na statku, do wierzeń w jego powrót z Hadesu i do przekazu o tym, jak Dionizos uniósł Ariadnę do nieba, by podarować jej – już jako małżonce i bogini – świetlisty wieniec z gwiazd³⁰. Tę apoteozę ujmuje Rymkiewicz w taki sposób:

²⁹ Jak pisze W. R y m k i e w i c z (*Ktoś i nikt. Wprowadzenie do lektury Heideggera*. Wrocław 2002, s. 145–146), „W trwodze bycie staje się Niczym. To Nic nie oznacza negacji całości bytu, nie jest to również brak czegoś [...]. Wszystkie nicości tego rodzaju są wtórne i względne wobec pierwotnej obecności bytu, po której i dzięki której się pojawiają. Tymczasem to Nic, które jest nam dane w trwodze, jest czymś pierwotniejszym niż wszelka obecność [...]. »Zostajemy „zawieszani” w trwodze. Dokładniej: trwoga utrzymuje nas w zawieszeniu [...]«”.

³⁰ Zob. K e r é n y i, *Dionizos*, s. 127, 253, 102.

Potem nad wyspą lekko się unieśli
 Niżej o plażę biła srebrna piana
 O ich odlocie mówią stare pieśni
 Ale ta sprawa nie jest dobrze znana

Temat wzlotu kochanków ukazano tu jako treść zamierzchłego mitu, ale w innych miejscach znacząco go rozwinięto, a tym samym zinterpretowano. W tekście powraca opozycja nagości i stroju. Podczas miłosnego aktu w Knossos „Bóg był nagi”, kiedy „wychodził z nicości”, by rozebrać Ariadnę, na Naksos mówi zaś do wybranki: „Twoją sukienkę weźmie sobie morze / I weźmie sobie twoje pstre trzewiczki / A ja na tobie nagi się położę [...]”. Kiedy Ariadna ulatuje ku niebu, nic już nie okrywa jej ciała. To obnażenie można odczytywać – posiłkując się tropem Heideggerowskim – jako odsłonięcie prawdy bycia, którą uosabia Dionizos. W poezji Rymkiewicza nie wieniec z gwiazd, lecz nagie istnienie jest tym, co zyskała Ariadna od przybywającego z nicości bóstwa. Na wyspie Naksos, na dzień rozpaczy stało się jej udziałem doświadczenie *die Lichtung*, tak przez pisarza tłumaczone:

die Lichtung. Prześwit, przecinka, może polanka w lesie, przerzedzony las. Ale i najgłębsze miejsce w lesie, takie, do którego z trudem docieramy. Trochę światła w miejscu najgłębszym, najciemniejszym. Ale nie prowadzi tam żadna droga i żadna droga nas stamtąd nie wyprowadzi. [P 11]

Objaśnienie to wskazuje, że *Ariadna na Naxos* mówi o tym samym, co *Łzy Ariadny* – o tym, że w ciemności losu, w jego mrocznym wypełnieniu może odsłonić się światło, prawda bycia. Wynika też z niego, iż *die Lichtung*, jakiej doznaje Ariadna, jest czymś danym, a zarazem groźnym. Przypomnijmy motto wiersza: „Głębie bycia są niezmierzone”. Obrazom epifanii Dionizosa i wspólnego lotu kochanków ciągle towarzyszą przedstawienia morskiego żywiołu, który pochłonie strój Ariadny – to, co ją dotąd konstituowało. Na samym końcu wiersza padają słowa: „A morze mówi – że to się powtarza / I nie zamierza zwrócić jej trzewiczka”. Podczas gdy na pierwszym planie rozgrywa się wzniosła apoteoza – stanowiąca figurę otwierania bycia – w tle daje o sobie znać, wyrażone w baśniowej, dziecinnej jakby tonacji, zagrożenie³¹. Ironiczne napięcia, jakie tu się tworzą, przypominają dysonansową estetykę i wymowę *Ariadne auf Naxos* Straussa, a ponadto, klasyczną w tym nurcie sztuki, poezję Williama Blake’a³². Niefrasobliwy ton kontrastuje z treścią przekazu, by oddać tragizm losu kobiecej postaci. Istnienie Ariadny rozdwa się niejako, zdążając w dwóch przeciwnych kierunkach: ku niebu i ku morzu, ku życiu i ku śmierci. Pośród mitycznych podań jest opowieść o Erigone, która powiesiła się na drzewie winnej latorośli, żeby wzlecieć ku swemu kochankowi, uśmierconemu, ale obecnemu w kiściach winogron. Tak pisze Kerényi o upamiętniającym to zdarzenie święcie Aiora:

³¹ Jak zauważa W. R y m k i e w i c z (*op. cit.*, s. 145, przypis 4), „kiedy Heidegger mówi o *das Nichts der Welt*, trzeba to przetłumaczyć jako »nicość tego świata«. Heideggerowskie *das Nichts* ma jednak obok tego patetycznego znaczenia także znaczenie bardziej przyziemne: chodzi tu o takie »nic«, o którym mówimy: »życie – to nic«, »świat – to nic«”.

³² Zob. np. W. B l a k e, *Dziewczynka zbląkana*. Przeł. A. P o m o r s k i. „Literatura na Świecie” 1989, nr 7, s. 247–248. Czytamy tu m.in.: „Lika we śnie leży, / A zwierz z jaskiń bieży, / Gdzie śpiąca spoczywa, / Jej się przypatrywa”. I dalej: „A lwica z maleńkiej / Liche jej sukienki / Zdjęła: naga, bosą / Do lwiej jamy niosą”.

dziewczęta huśtały się na wysoko zawieszonych krzesłach. [...]

Huśtawka kołysała się tu i tam w świetle już otwartym, między górą a dołem, naśladując majestatyczną i upiorną Erigone, Ariadnę z Ikarionu, przynależącą obu sferom³³.

Wizji tej odpowiada obraz, jaki tworzy poeta – kiedy Ariadna łączy się z Dionizosem, wstępuje w światło istnienia, a zarazem upada w mrok nicości, skąd przybył do niej bóg uosabiający tożsamość życia i śmierci. Wiadomo teraz, czemu owa epifania „nic nie znaczy” (tak jak życie objaśniane Anielce) – na Naksos odsłania się przepaść, która przenicowuje sobą, anihiluje cały świat. Owo absolutne *das Nichts* tak opisuje Rymkiewicz w innym wierszu:

Zima – to okręt Dionizosa
 Zima – to prześwit Heideggera
 Zima – jest jak Ariadna bosa
 Zima – jak grecki bóg umiera
 (*Zima w Milanówku*, ZS 55)

Zima w Milanówku to jeszcze jeden utwór spoza cyklu mówiący o Ariadnie. Potwierdza on, iż epifania Dionizosa koresponduje w poezji Rymkiewicza z Heideggerowską *die Lichtung* i że ta ostatnia, jako odsłonięcie *das Nichts*, również podlega prawu wiecznego powrotu. „Zima – jak grecki bóg umiera”, odchodzi w niebyt, by się z niego wyłonić, czemu odpowiada natura bóstwa, co „pojawia się zimą, a znika podczas tej samej uroczystości wiosennej, w czasie której dokonuje swej najbardziej tryumfalnej epifanii” – jak pisze Mircea Eliade. „Poprzez swoje epifanie i zakrycia Dionizos objawia tajemnicę – i świętość – połączenia życia i śmierci”³⁴. W *Ariadnie na Naxos* przedstawiono właśnie ukazanie się boga i jego znikanie, lot ku niebu ze śmiertelną kobietą. Morze mówi o tym wniebowstąpieniu: „to się powtarza”, a tym samym tekst, jak pozostałe wiersze cyklu, inscenizuje los bogini, przenosi go w teraźniejszość, zatem i w czas iteratywnej lektury – otwiera się przed czytelnikiem.

Pogrzebanie i narodziny życia: Ariadna z dzieckiem w brzuchu

Podkreśleniem cyklicznej, wewnętrznie sprzecznej natury świata zaczyna się kolejny utwór, *Ariadna z dzieckiem w brzuchu* (DG 74). Poprzedza go motto z Heraklita: „Dionizos i Hades są jednym i tym samym bogiem” (Diels, fragment 15). Heraklitejska filozofia tożsamości przeciwieństw staje się kolejnym sposobem wyrażenia kluczowej tematyki *Czterech wierszy* – myśli o dwoistym losie Ariadny i całego istnienia³⁵. Trzeci tekst cyklu prezentuje to, co zaszło po cielesnym obcowaniu księżniczki z Dionizosem: w jej łonie poczęło się dziecko, a ona sama straciła życie. Wiersz poświadcza zatem wypełnienie groźby, jaką w poprzednim utworze kryła w sobie potęga morskiego żywiołu. Teraz, po unicestwieniu Ariadny, morze bije o brzeg i przetacza pienistą krew, jakby chciało oddać ją zmarłej:

³³ Kerényi, *Dionizos*, s. 136, 258.

³⁴ Eliade, *op. cit.*, s. 177.

³⁵ Jak zaznacza A. Krokiewicz (*Zarys filozofii greckiej. <Od Talesa do Platona>*. Warszawa 1971, s. 134), Heraklit ukazuje, iż „przeciwieństwa uzupełniają się wzajemnie, jedno nie może istnieć bez drugiego, są i nie są przeciwieństwami, są sobie przeciwne i równocześnie z sobą tożsame”.

Ariadna z żywym dzieckiem w brzuchu pogrzebana
 Podobno gdzieś na Cyprze albo na Cykladach
 Tam w nocy o brzeg bije ciepła krwawa piana
 Morze krwawi – i krew swą u jej stóp układa

Faktycznie poeta nie przedstawia jednak dalszych losów bogini, ale inny przebieg historii, obowiązują tu więc dwie wersje mitu naraz, dzięki czemu obok związków następstwa tworzą się w cyklu więzi budujące symultaniczną opowieść.

Rymkiewicz znowu połączył tu ze sobą kilka wątków. Odwołał się do legendy mówiącej o tym, że Ariadna zmarła w bólach porodowych, kiedy wydawała na świat dziecko Dionizosa albo – wedle innych podań – Tezeusza.

Mit cypryjski jest najdziwniejszy spośród opowieści o śmierci Ariadny [...]. Leżąca w pogrobu Ariadna jakoby nie urodziła dziecięcia. Niewiasty z Amathus pogrzebały ją z dzieckiem w łonie w świętym gaju, należącym odtąd do niej jako Ariadny Afrodyty³⁶.

Panią Labiryntu utożsamiano też z Persefoną, która powiła dziecko w krainie Hadesu, a miało być ono samym Dionizosem. Poeta nawiązał przede wszystkim do tej historii, jako że zawiera ona w sobie ideę ciągłego niszczenia i odnawiania życia, a ponadto eksponuje niezwykłą naturę boga Dimorphos, zrodzonego z kobiety uczynionej boginią. Z kolei słowa „Lecz już idzie jest blisko w skórze czarnej kozy” łączą się z kultem źródłowym dla tragedii, w którym adorowano boga pod postacią kozłęcia. Dionizos – bóstwo mroczne, podziemne – „czczony był jako »Ktoś odziany w Czarną Skórę Kozia«, a legenda głosiła, że przy pewnych okazjach pojawiał się przebrany w te skóry”³⁷.

Ze splecenia wymienionych wątków powstaje przejmujący obraz: złożonej w grobie Ariadny, „napęłnionej ciałem boga”, przez niego unicestwionej i jemu dającej życie. Ten obraz najdobitniej chyba zarysowuje główną ideę cyklu, wyrażoną wprost na końcu wiersza:

Ręce związane w grobie – gnijące powrozy
 Jej niebiańskie przeguby aż do krwi obtarły
 Lecz już idzie jest blisko w skórze czarnej kozy
 Dionizos – jak istnienie – żywy i umarły

W ten sposób Rymkiewicz odtwarza mityczną ideę, wedle której Dionizos raz był „panem wszystkich istot żywych, podżegającym do zabijania i doznającym w śmierci zabijanych takiej redukcji, że sam znów potrzebuje wskrzeszenia”, a raz „impulsem wzbudzającym życie, panem umarłych, który sam pragnął przebudzenia”³⁸. Poeta inscenizuje ten cykl, jednak od drugiej strony – stawia w centrum Ariadnę. Dokonując tego odwrócenia, idzie śladem Jarosława Iwaszkiewicza, autora *Dionizji*, wiersza nawiązującego do *Ariadne auf Naxos*³⁹, oraz *Piosenki dla zmarłej*, gdzie bohaterką staje się pogrzebana kobieta:

Wśród wielkiej miłości
 Wszystko jest poczęte

³⁶ Kerényi, *Dionizos*, s. 100. Dalej odwołuję się do s. 99 n.

³⁷ Frazer, *op. cit.*, s. 326.

³⁸ Kerényi, *Dionizos*, s. 174.

³⁹ Oto fragment tego utworu J. Iwaszkiewicza: „Ze starym Zielińskim i Weroniką / Wiedziałem tu »Ariadnę auf Naxos«. // Oni już wstąpili na obłoki / Patrzą jak noc świtem blednie / Wzniesieni bożym wyrokiem / Nad wszystkie Rzymy wszystkie Wiednie” (*Wiedeń*. W: *op. cit.*, s. 686).

I wszystko – bez sensu –
Lecz bardzo jest święte.

Która leżysz w trumnie
Pomiędzy kwiatami,
Wiedz, że Dionizos
Modli się za nami⁴⁰.

Podobnie jak Iwaszkiewicz, autor *Czterech wierszy* adresuje poezję do zmarłej i wydobywa z mitu dionizyjskiego obraz egzystencji determinowanej przez dwoistą ontologię. Dla Rymkiewicza najważniejsza treść tego mitu to przesłanie o nicości istnienia ujawniającej się w tragizmie kobiecego losu⁴¹. Losem tym jest nade wszystko przeznaczenie ciała, jednoczącego życie ze śmiercią – Dionizos i jego misteria okazują się odpowiedzią na pytania o tajemnicę, którą nosi w sobie i wydaje na świat łono uśmierconej bogini:

Co porusza się w brzuchu umarłej dziewczyny
Co przez dziewiczą pochwę na świat się przeciska
Czarne kozy przechodzą przez górskie szczeliny
I w nocy na przełęczach palą się ogniska.

Wiersz *Ariadna z dzieckiem w brzuchu* wiąże się z innymi tekstami Rymkiewicza poświęconymi królowej podziemi. Autor studium *Ogród Persefony* (1965) rozpatrywał topos idylli, aby ukazać przemianę przestrzeni arkadyjskiej w terytorium śmierci; tłumaczył też i komentował poezję Osipa Mandelstama, podejmując motywy mitologiczne:

O weź i ciesz się, z moich daję dłoni,
Tu słońce masz, tu masz okruszy miodu,
Jak nam kazały pszczoły Persefony
[.]
A teraz weź, dziki jest mój podarek,
Suchy naszyjnik z małych martwych pszczół,
A one w słońce przemieniły miód⁴².

⁴⁰ J. Iwaszkiewicz, *Piosenka dla zmarłej*. W: jw., s. 417–418. Wiersz ten nazywa Rymkiewicz „jednym z najpiękniejszych tekstów Iwaszkiewicza”. Komentując *Dionizje*, zwraca uwagę na paradoksalną naturę greckiego bóstwa: „Nie tylko łączył w sobie pierwiastek męski i żeński, ale był także bogiem radości i smutku, rozkładu i kwitnienia, bogiem szalonym i mądrym, rozdieranym na strzępy i zrastającym się. Mógł stać się symbolem pierwiastka duchowego [...]. I mógł też być symbolem tego, co cielesne lub ziemskie [...]. I mógł wreszcie być zarazem symbolem życia i śmierci, bo u Greków rodził się i umierał co roku, a przeto jego narodziny były śmiercią, a jego śmierć – narodzinami” (S 302).

⁴¹ Ujmując mit dionizyjski w taki sposób, Rymkiewicz oddala się od polskiej tradycji literackiej, w której główny element owego mitu stanowiła postać Dionizosa, różnie zresztą traktowana. Jak stwierdza M. Głowiński (*Maska Dionizosa*. W: *Mity przebrane*. Kraków 1994), w Młodej Polsce i na początku Dwudziestolecia międzywojennego, kiedy sięgano po mit dionizyjski najczęściej, można wskazać następujące użycia, jakie z niego czyniono: obrazowanie synkretyzmu kulturowego, podkreślanie roli poety w społeczeństwie, popieranie indywidualizmu, kolektywizmu i aktywizmu, kreacja metafory historiozoficznej oraz wyrażanie dążeń narodowych, ale też rezygnacji z zaangażowania w historię. O przetworzeniach mitu zob. też *Siew Dionizosa. Inspiracje Grecji antycznej w teatrze i dramacie XX wieku w Europie Środkowej i Wschodniej. Rekonesans*. Red. J. Axer, Z. Osiński. Warszawa 1997.

⁴² O. Mandelstam, *O weź i ciesz się, z moich daję dłoni... Przeł. J. M. Rymkiewicz*. W: *Trzydzieści trzy wiersze i kilka fragmentów*, s. 22.

Rosyjski poeta nie bez powodu nazwał je pszczołami Persefony. Zapisywał bowiem nie tyle marzenie o Złotym Wieku, ile doświadczenie ludzi, którzy to marzenie utracili. Naszyjnik z martwych pszczoł i odrobina miodu, okruczeństwo wieki szczęśliwego, to było wszystko, co – zdaniem Mandelstama – łączyło z [...] wielowiekowych marzeń ludzkości. Mandelstam sądził, że próba ponownienia idyllicznego modelu w poezji XX wieku musi zakończyć się klęską. [M 199]

[nie wiadomo,] co właściwie oznaczają w tym wierszu Mandelstama pszczoły Persefony [...]: dlaczego są raz żywe, raz martwe [...] i dlaczego poeta słucha pszczoł niewątpliwie żywych, nawet one mu rozkazują, a potem ofiarowuje swojej ukochanej naszyjnik z pszczoł niewątpliwie martwych. Przetłumaczyłem ten wiersz bardzo dawno temu [...] i, jak widać, nadal [...] bardzo mało z niego rozumiem (choć czuję, że ukryta jest w nim jakaś zachwycająca tajemnica). [K 57–58]

W późniejszym komentarzu Rymkiewicz wydobywa związane z pszczołami znaczenia, ale nie interesuje go już kwestia toposu ani przekształcenia modeli kulturowych; pisarz mówi tutaj przede wszystkim o tajemnicy pszczoł i poezji, a także o zachwycie, jaki ona w nim budzi. Co więcej, w drugim odczytaniu akcentuje to samo, co podkreśla w cyklu „dla umarłej bogini”: pszczoły są „raz żywe, raz martwe”, tak jak bytuje między życiem a śmiercią Ariadna-Persefona. W przekładzie i w innych tekstach Rymkiewicza widać, że poezja jest podobna do zagrożonego nicością istnienia, stanowi bowiem ów „dziki podarek”, który ma być w cyklicznym rytmie wciąż dalej przekazywany. Ujawnia się tu prezentowana wcześniej prawidłowość – powracanie w Rymkiewiczowskim dyskursie pewnych wątków oraz ich przeobrażanie, zatem repetycja i negacja, jakim pisarz nadaje kluczowe znaczenie w procesie twórczym, a także w tradycji literackiej.

Przyzywanie kogoś, kto jest nieobecny: *Bzy przekwitły*

Jeśli trzeci wiersz cyklu kończył się zapowiedzią narodzin Dionizosa, a tym samym ożywienia pogrzebanej Ariadny, to w ostatnim utworze, *Bzy przekwitły* (DG 75), o bogini nie ma już mowy; w ogóle brak tu nawiązań do jej dziejów, jakby przepadła, weszła w nicość swego boskiego kochanka. Tekst zamykający całość zasadniczo różni się od pozostałych: najkrótszy, pozbawiony motta, stanowi apostrofę do Dionizosa, a jednocześnie monolog zapytującej i udzielającej sobie odpowiedzi osoby lirycznej. Istotną rolę odgrywa tu czas, na co zwraca uwagę tytuł wiersza i co podkreślają frazy: „Kiście przyschłe”, „Brazowe kiście pora śmierci i upałów”. Trudno orzec, czy z tą porą ma coś wspólnego datowanie tekstu (27 VI 2005), ale bez wątplenia wiąże się z nią myśl mityczna. Otóż lato, jako okres owocowania natury i śmiertelności skwaru, uznawano za przejaw dionizyjskiego złączenia życia i śmierci. Sądzono, że „Czymś dionizyjskim – a może nawet, według Pindara, samym Dionizosem – jest »czysty blask pełni lata« [...]”⁴³. Obok czasu istotne znaczenie ma tutaj przestrzeń, sugerująca powiązanie cyklu z wariacjami na temat ogrodu w Milanówku. Obraz przekwitłych bzów przypomina wizję z wierszy prezentujących zamieranie świata roślinnego w tym ogrodzie. Bzy opisane są w szczególny sposób – jako kiście, co sprawia, że możemy je skojarzyć z winnymi gronami. Wtedy mit dionizyjski okazuje się realnością Milanówka, dawne wierzenia ożywają w kole wiecznego powrotu, wkraczają w czas teraźniejszy.

⁴³ Kerényi, *Dionizos*, s. 76. <http://rcin.org.pl>

Najciekawszy jest w wierszu status osoby lirycznej. Jeśli przyjąć, że to ta sama osoba, która zainscenizowała los Ariadny i podarowała jej cykl utworów – a więc poeta, na koniec otrzymalibyśmy coś w rodzaju autorskiego wyznania wiary:

Boże mój Dionizosie odrąbana głowo
To ty jesteś tą bytu w ciemności połową
Brązowe kiście pora śmierci i upałów
Wszystko co jest to tylko ślady twych sandałów

Nawiązując do mitycznej historii o zabójstwie boga i poćwiartowaniu jego ciała, Rymkiewicz kreuje podmiotowość bliską tej z innych tekstów: wchodzącą w dyskurs mitu i stawiającą mu pytania. W poprzednim utworze czytamy: „Co porusza się w brzuchu umarłej dziewczyny / Co przez dziewiczą pochwę na świat się przeciska”, a w wierszu *Bzy przekwitły*: „Kto to jest – ten co bytu zna drugą połowę”, „Co to jest – co bytuje tu tylko po części”⁴⁴. Podobieństwo tych pytań świadczyłoby, że tożsamość podmiotu nie ulega zmianie. Taka lektura prowadzi do wniosku, iż Ariadna całkowicie znika z rzeczywistości cyklu – unicestwiona przez Dionizosa, zapada w mrok Hadesu, w głębię *das Nichts*. O tym wymiarze niczego nie da się powiedzieć, może jedynie: „druga połowa bytu”. Nieobecność Ariadny w epilogu wskazywałaby, że bogini egzystuje w zaświatach, i tam, pod adresem Dionizosa, ale w istocie ku niej samej poeta kieruje swój cykl; da się wszakże odczytać utwór inaczej, bo niewykluczone, iż głosu udzielono tutaj Ariadnie. Wcześniejszy tekst kończył się słowami: „Lecz już idzie jest blisko w skórze czarnej kozy / Dionizos – jak istnienie – żywy i umarły”. Kiedy bóg przybędzie z podziemia, ożywi Ariadnę i cykl zatoczy koło, powtórzy się bowiem epifania, jaka miała miejsce na początku, gdy Dionizos nawiedzał wybrankę, wyłaniając się z nicości. Przywrócona do życia, bogini uobecnia się w mowie, by opłakiwać przekwitłe bzy i przyzywać kochanka, co przy niej, w tym świecie, „bytuje tylko po części” – taka byłaby druga możliwość lekturowa epilogu.

Wizja odrąbanej głowy wywodzi się z mitu opowiadającego, że bóg winnej latorośli „został poćwiartowany śmiercionośnymi nożycami swoich wrogów”⁴⁵, a potem wskrzeszony przez boską matkę i małżonkę w jednej osobie, którą sam wyprowadził ze świata zmarłych. Podobny obraz występuje w najnowszej poezji Rymkiewicza, przy czym zamiast Dionizosa pojawia się Orfeusz – figura poety mierzącego się ze śmiercią, natomiast miejsce Ariadny zajmuje kobieta ukazana jako wskrzesicielka potężnej i groźnej pieśni:

Kobieta która głowę moją ma na lirze
Niech swym sinym językiem moje wargi liże

⁴⁴ Taką poetykę może objaśniać Rymkiewiczowska interpretacja wierszy Iwaszkiewicza. Mówiący o porze lata utwór *Bzy przekwitły* łączy się z *Latem 1932*, tak odczytywanym przez autora cyklu: „człowiecza niewiedza wyraziła się w *Lecie 1932* poetyką pytań”, która służyła „wywoływaniu wrażenia tajemniczości życia tożsamego ze śmiercią. A także tajemniczości tego, kto tożsamości tej był gwarantem. W *Dionizjach* symbolem jedni był bóg nazwany z imienia: Dionizos. W *Lecie* pojawiał się ktoś Dionizosowi podobny – i tak jak Dionizos będący figurą marzeń erotycznych – ale znacznie bardziej tajemniczy, bo nie nazwany: »Nikt nie wie, kto on jest i jaki«. Ta anonimowość bóstwa miała, oczywiście, podkreślać to, że jest ono we wszystkim i zawsze obecne” (S 328).

⁴⁵ F r a z e r, *op. cit.*, s. 324. Zob. też s. 323, 325.

[.]

Jestem fabułą wieków narracją planety
Moje arterie pragną pieszczot tej kobiety

Wtedy mój język dziecko zrobi w jej macicy
Które będzie przekleństwem waszej okolicy

Dziecko mego języka lustro mojej twarzy
Wyjęte z tej kobiety jak z krwawych bandaży

Dziecko odciętej głowy moich bladych powiek
Ćwierć zwierzęcia rośliny też ćwierć i półczłowiek

[.]

Tak niepotrzebne światu nikomu na świecie
I ono wam zaśpiewa pieśń której nie chcecie⁴⁶.

Rymkiewicz dokonał tu ekfrazy dzieła Gustave’a Moreau *Orfeusz*, zmieniając kreację kobiecej bohaterki – jeśli w oryginale jest ona tracką dziewczyną piastującą w objęciach, niczym dziecko, lirę z głową Orfeusza, to w wierszu jednoczy w sobie kilka postaci z obrazów malarza: dziewczynę z lirą, Salome, która zażądała głowy Jana Chrzciciela, oraz Semele, matkę Dionizosa, kojarzoną z Ariadną-Persefoną. Fragmenty utworu podkreślające śmiertcioną naturę kobiety („Jej palce w moich uszach w głębi mojej krtani / Niech tam porusza nimi jak w czarnej otchłani”) upodabniają bohaterkę do menad – zabójczyń trackiego lirnika, a mimo to ma ona stać się kochanką Orfeusza i począć z nim dziecko. W obrazie tym powraca zasadniczy w cyklu motyw przenikania się życia ze śmiercią; widoczna jest tu również zasada łączenia odrębnych przekazów kulturowych – postać literacka powstaje ze splecenia różnych treści malarskich i mitycznych. Utożsamienie Orfeusza z Dionizosem, uzasadnione zresztą związkami orfizmu z kultem dionizyjskim⁴⁷, koresponduje z wymową wiersza *Bzy przekwitły*, zakończony frazą: „Wszystko co jest to tylko ślady twych sandałów”. Bóg identyfikowany przez Heraklita z Hadesem, panuje nad śmiercią i życiem, które – w osobie Eurydyki – wydobywa z podziemi Orfeusz i które podąża jego śladem, by jednak powrócić do krainy zmarłych.

Ostatni utwór cyklu łączy się z ekfrazą Moreau także z innego powodu. Otóż obydwie teksty wskazują, że persona liryczna podziela dionizyjski światopogląd. Drugi wiersz zawiera nawet sugestię, iż pisarz sam wchodzi w rolę Orfeusza-Dionizosa, bo taka jest „fabuła wieków, narracja planety”. Słowa dotyczące tajemniczej pieśni byłyby zatem autocharakterystyką – twórca mówiłby tutaj o poezji: „lustro mojej twarzy”, nazywałby ją „przekleństwem waszej okolicy”, „dzieckiem [...] niepotrzebnym światu”, „pieśnią której nie chcecie”. Ten niejasny,

⁴⁶ J. M. R y m k i e w i c z, *Gustave Moreau „Głowa Orfeusza” (1865)*. „Twórczość” 2008, nr 6, s. 6. Wiersz ten opublikował poeta z czterema innymi utworami, razem składającymi się na cykl poświęcony Orfeuszowi. Powraca tu szereg wątków z *Czterech wierszy dla umarłej bogini*, przede wszystkim temat istnienia w nicości.

⁴⁷ A. K r o k i e w i c z (*Studia orfickie. Moralność Homera i etyka Hezjoda*. Warszawa 2000, s. 23) podaje, że Orfeusz był uznawany za twórcę kultu dionizyjskiego. C. R o w i ń s k i w pracy *Orfeusz i Eurydyka* (w zb.: *Mit, człowiek, literatura*. Wstęp i red. nauk. S. S t a b r y ł a. Warszawa 1992, s. 109) pisze zaś: „Niektórzy badacze, jak Ernst Maes Vittorio Macchioro, dążyli nawet do utożsamienia religii orfickiej z religią i kultem Dionizosa”.

groźny przekaz można chyba wiązać z tym, co pisał Rymkiewicz na temat wierszy Iwaszkiewicza:

poczucie przemienności i tożsamości wszystkiego napełniało „ja” poetyckie ujawniające się w *Lecie* jednocześnie przerażeniem i pragnieniem utożsamienia ze wszystkim. Przerażeniem, bo śmierć będąca życiem i życie będące śmiercią muszą [...] budzić przerażenie. [S 327–328]

Odczytywane z przedstawionej perspektywy, *Cztery wiersze* odsłaniają złowrogi sens, jako poezja tej samej natury, co dionizyjskie bóstwo: „Ćwierć zwierzęcia rośliny też ćwierć i półczłowiek”. Świat moralności i rozumu nie zechce przyjąć takiej poezji, gdyż poświadcza ona tożsamość wszelkiego życia ze śmiercią, a jednocześnie zrównanie ludzi z roślinami i zwierzętami w dionizyjskim połączeniu przeciwieństw. Inny wiersz z tego samego tomu, co utwory poświęcone Ariadnie, tak ukazuje grozę poezji wywiedzionej z nicości:

Głodne strzygi upiory – to głód poematu
Świat tego nie chce – on to pokazuje światu

Dla takiego tu nie ma ziemskiej posiadłości
Bo pluje krwią – tą którą wypija z nicości

[.]

Lepiej ukryj się świecie – gdy znikąd przychodzi
Taki co strzygi upiory w swoich wierszach głodzi

(*Poeta idzie znikąd*, DG 9–10)

Jeżeli utwór *Bzy przekwitły* mówił o bogu, „co bytu zna drugą połowę”, to tutaj poeta określany jest jako ktoś, kto „idzie znikąd”, przychodzi z tamtej, wydanej nicości strony. Taki twórca staje się posłańcem Dionizosa – poemat szerzy śmierć i łaknie jej wbrew światu obstającemu przy życiu. Rymkiewicz nazywa artystów „posłańcami nicości” („Ich dzieła objawiają nam to, co nas czeka, i dlatego tak nas przejmują”⁴⁸), ale choć określa nihilistyczny przekaz mianem potworzonego, to przecież mówi także, że tajemnica pszczoł Persefony, „raz żywych, raz martwych”, jest „zachwycająca” oraz że artysta sytuujący się na granicy życia i śmierci odczuwa nie tylko rozpacz, lecz również radość:

Skąd się bierze w poecie, w artyście ta chęć ukazania siebie jako kogoś, kto jest i nie jest, kto żyje i nie żyje? Powtarzam: nie wiem. Ale jest – tak to czuję – jakaś wielka radość w rozpacz Schubertowskiego *Kwintetu C-dur*, w smutku IV części *Dziadów*. Radość artysty, który, wydobywając z siebie swoją własną śmierć i dając tę śmierć innym, uwalnia się od swego życia i od swojej śmierci. [DR 235]

Realizację wyrażonej w tych słowach myśli stanowi cykl wierszy dedykowanych Ariadnie-Persefonie, gdzie poeta wkracza w śmierć i dzieli się nią z innymi. Ostatni utwór cyklu to przyzywanie osoby, która jest nieobecna, ale trudno czytać go na jeden sposób. Może mówi tutaj Ariadna, a może poeta – bogini jawi się jako ożywiona i unicestwiona, bo taką naturę ma jej oblubieniec, Dionizos.

⁴⁸ *O poezji, muzyce i kotach – rozmowa Pocięja z Rymkiewiczem w Milanówku*. Rozm. prowadziła i oprac. M. B o j a n o w s k a - P o m i e r n y. „Arcana” 1999, nr 5, s. 34–35.

Już nic: Jesienna pieśń Czarnej Królowej

Do *Czterech wierszy dla umarłej bogini* Rymkiewicz dopisał swoiste *post scriptum* – *Jesienną pieśń Czarnej Królowej*⁴⁹. Chociaż poeta nie przywołuje tu wprost ani Ariadny, ani Dionizosa, to jednak Czarną Królową i jej kochanka, Wielkiego Czarodzieja, wypada z nimi utożsamiać. Wiersz ukazuje porę, która przychodzi po dionizyjskim misterium lata – jesień, sprowadzającą ze sobą grozę nicości. Podobnie jak we *Lzach Ariadny*, poezja staje się tutaj lamentem kobiety nad własnym losem, ale też nad czymś więcej – nad przeznaczeniem wszystkiego, co podczas letnich miesięcy żyło i wzrastało:

Pójdą za nią wszystkie bluszcze ziola
Wszystko to co tu jest dookoła
Ślepe sowy bluszcze i krety
Które wzywa pieśń tej kobiety
Tam w przepaści drzwi się otworzyły
Sowy jeże nie mają już siły

Lament Czarnej Królowej, Ariadny-Persefony, to wzywianie świata roślinnego i zwierzęcego, by zapadł się pod ziemię razem z kobietą. Otchłań nie jest już tutaj pseudonimowana figurą morskiego żywiołu, słowa „Głębie bytu są niezmierzone” przełożył pisarz na język pozbawiony wzniosłości, prosty i dosadny: „Z dołów szambo ciągną szambowozy”. Taki kres znajdują taniec w Knossos i wzlatywanie ku niebu z dionizyjskim bóstwem: „Jesień jesień – nic nie zostanie”. Na początku cyklu Ariadna była, zgodnie ze swoim imieniem, niewinna, odziana jak w bajce królewną; teraz nazywa się ją „Straszną Córką” – akcentując związek z Persefoną – i opisuje śmiertelne zranienie jej ciała: „Pęka czaszka krew cieknie z ciemienia”, „Twoje łokcie wciśnięte w pokrzywy / Ty półmartwa będziesz on półżywy”. Jesienią ujawnia się z całą mocą druga natura boskiego oblubieńca – z miłosnej komunii, jaką ukazywała *Ariadna w Knossos*, pozostają w *Jesiennej pieśni Czarnej Królowej* przemoc i rozpad:

W jego lustrach w ciemnej pościeli
Tam na dwoje on cię rozdzieli
W zimnych czarnych mokrych prześcieradłach
Jego penis ty tam będziesz jadła
Tam cię będzie miał z każdej strony
Cykl się skończy – będzie skończony

O ile wcześniejsze teksty obrazowały krążenie dionizyjskiego żywiołu, o tyle *Jesienna pieśń* opowiada o kresie cyklu – tego, w którym poczyna się istnienie i tego, którym żyje poezja. Dalej „wiersze dla umarłej bogini” nie mogą już podążyć za Ariadną – mowa poety zmienia się w milczenie, kiedy pieśń kobiety ustaje, kiedy Ariadna-Persefona upada w głębię Hadesu. W objęciach Wielkiego Czarodzieja „Patrzy w lustro Czarna Królowa / Potem sama też tam się schowa”. Wątek czarów i lustrzanych odbić pojawia się także w innych utworach Rymkiewicza, np. w cytowanym już *Wierszu dla Wawrzyńca Rymkiewicza na jego trzydzieste*

⁴⁹ J. M. Rymkiewicz, *Jesienna pieśń Czarnej Królowej*. „Arcana” 2007, nr 5, s. 5–7.

pierwsze urodziny, gdzie mowa jest o dwóch stronach istnienia. Pierwsza z tych stron, „tutejsza”, stanowi właśnie domenę czarów („Cokolwiek tutaj widzisz – wszystko się zaklina”) i duchów („Cokolwiek tutaj widzisz – wszystko to są duchy”). Poeta odwraca przyjęte myślenie, by podkreślić, że niezwykłość, magia i metafizyka przysługują temu, co widzialne i każdemu dostępne; innymi słowy – to uznawane za pewnik życie okazuje się fantasmagoryczne. Leszczyny, sikorki i żaby są niby zaklęte księżniczki, prezentują się światu – tak jak one zaczarowanemu – w zmienionej postaci, by nicość, druga strona bytu, wydawała się pełnią istnienia. Rymkiewicz tak jeszcze mówi o czarowaniu życia:

Kot poluje na ptaszki i to są problemy
 Patrzy na to Bóg Ojciec jest kompletnie niemy
 [.]
 Mętne oko patrzące ze swej mętnej głębi
 Obcy kot wróg sikorek gawronów gołębi
 (*Kot poluje na ptaszki*, DG 66–67)

Kot zabija sikorkę jednym uderzeniem łapy, po czym zaczyna się jego wielki taniec, zaczyna się czarowanie, podrzucanie, skoki; wielki długi taniec, który zaczarowuje kocią rzeczywistość. [...] Rośliny czarują, zwierzęta czarują, my też czarujemy. Wynika z tego, że życie to jest czarowanie, zaczarowywanie. [...] Życie czaruje samo siebie i dlatego czarowanie jest koniecznością. Jeśli nastąpi wielkie odczarowanie, jeśli życie się odczaruje – to będzie to oznaczało koniec życia. [D 380]

Widać, jak pisarz używa różnych języków do wyrażenia tej samej myśli – związek życia ze śmiercią oddaje w symbolice mitu i baśni, w dyskursie teodycei, w metaforach bliskich codziennemu doświadczeniu. W wierszu *Kot poluje na ptaszki* myśliwy okazuje się podobny do okrutnego stwórcy, przypomina Dionizosa uśmiercającego Królową, sowy i jeże. Czytamy też jednak: „Życie czaruje samo siebie”. Kot zaklina świat, bawiąc się martwą sikorką jak żywą; chyba można to rozumieć w ten sposób, iż ruch uśmierconego ptaka poświadcza kotu jego własną witalność. Podobnie jakiś bóg, nazywany Bogiem Ojcem albo Dionizosem, igra ze stworzeniem, aby umocnić samego siebie wizją wiecznego powrotu niszczących rzeczy. Rymkiewicz sądzi, że prawdziwa poezja nie powinna rozwiewać iluzji („wszelka działalność odczarowująca jest działalnością przeciwko życiu [...]”, D 380), ale ma powtarzać zaklęcia nie bez wiedzy o tym, czym jest śmierć – co kot zrobił sikorce „jednym uderzeniem łapy”:

Wielki mózg zaplątany w swoją płataninę
 Pytanie które pyta o swoją przyczynę
 Królestwo bytu leży u jego podnóża
 Krew kapie – pod jabłónką jest mała kałuża
 (*Kot poluje na ptaszki*, DG 67)

Zgodnie z taką lekturą Rymkiewiczowskich tekstów *Cztery wiersze dla umarłej bogini*, zwłaszcza utwór o tańcu w Knossos, byłyby czarowaniem, inscenizacją miłosnej gry, w której Dionizos jest jak polujący kot, Ariadna przypomina zaś uśmierconą sikorkę. *Wiersz dla Wawrzyńca Rymkiewicza na jego trzydzieste pierwsze urodziny* ukazuje, że dla zaklętych stworzeń układa się poezję przychylną czarom, zapelniającą nicość, podobną do „ogromnego i dziurawego worka”. Pisarz

zaznacza też jednak: „Ale są takie wiersze co nie są do wzięcia”. Te wiersze powstają wobec absolutnej nicości, całkiem nieznannej, odpornej na wszelkie czary. „I jeśli coś tam będzie – to te wielkie dziury / Te co my w nie wpadamy nogami do góry”. Poeta bawi się językiem, wyróżniając dziury małe – wiersze-zakłęcia, oraz dziury wielkie – przepaść, którą Heidegger nazywa *das Nichts*; i sam tego ostatecznego wymiaru dotyka, choć wie, że nie można się do niego zbliżyć. Doświadczenie śmierci przeciwstawia Rymkiewicz czarowaniu nie tylko literaturą, ale też filozofią, dedykując bowiem tekst autorowi rozprawy o Heideggerze. Wnuczece mówi poeta: „Anielko! jak mi przykro że to nic nie znaczy”, ale z jej ojca, Wawrzyńca – piszącego w przekładzie *Sein und Zeit*: „świat [...] zostaje pozbawiony swojego ciężaru znaczeniowego”⁵⁰ – żartuje sobie lekko, oznajmiając: „Filozof czyta książki – od nicości stroni / Jeden wiersz jest dla duchów a ostatni po nic”.

Można chyba powiedzieć, że *Cztery wiersze dla umarłej bogini* nie tylko są zakłęciami, ale – jako teksty adresowane do kogoś, kto przeszedł do nicości – ustanawiają również i tę poezję, co nie jest „do wzięcia”. Taki status ma szczególnie utwór spoza właściwego cyklu, *Jesienna pieśń Czarnej Królowej*, w którym pada ją wreszcie słowa: „Cykl się skończy”. Stąd bardzo blisko do tego „ostatniego” wiersza, co jest już „po nic”.

Cykliczność w *Czterech wierszach dla umarłej bogini*

Wypada teraz zebrać najważniejsze kwestie, jakie się w lekturze cyklu zarysowały. Pierwsza dotyczy jego relacji z innymi utworami Rymkiewicza; zwracałam na nią uwagę, odwołując się do dawniejszych tekstów poety, jak również do tych powstałych w ostatnich latach. Otóż pisarz konsekwentnie trzyma się sformułowanej w manifestach z książki *Czym jest klasycyzm* zasady, wedle której doświadczenie literackie ma być ponawiane w zmienionej postaci. Już we wczesnej twórczości Rymkiewicz ukazywał śmierć jako warunek i sedno życia, stopniowo radykalizując tę myśl w coraz dalej idących wariantach nihilizmu. Cykl o Ariadnie stanowi zatem przekształcenie innych tekstów, wchodzi z nimi w rozmaite związki, może być do nich komentarzem i jest przez nie objaśniany. W ten sposób realizuje się prawidłowość, którą nazwałam na wstępie cyklicznością dyskursu: złączenie repetycji i negacji w dynamice ciągłego odwlekania, z czym koresponduje sytuowanie się autorskiego „ja” pomiędzy życiem a śmiercią. Podlegające tej regule wypowiedzi dobierałam tak, by reprezentowały różne formy i żeby dzięki temu stał się widoczny związek literackich oraz literaturoznawczych tekstów Rymkiewicza. To – poza wierszami – przekład, komentarz translatorski, referat (*Dlaczego romantycy umierali młodo?*), dyskusja i rozprawa naukowa (*Śmierć Mickiewicza, Myśli różne o ogrodach, Skamander*). Także inne gatunki uprawiane przez autora *Żmutu* – powieść czy dramat, realizują zasadę inwencyjnej zmiany, poświadczając transgresję, która ukazuje istnienie jako stały ruch na granicy nicości.

Taka transgresywność stanowi sygnaturę Rymkiewiczowskiego pisarstwa. To kolejna kwestia, jaką trzeba podkreślić – z tym dopowiedzeniem, iż w późnych utworach wykraczanie ku śmierci jest coraz mocniejsze. Cykl poświęcony Orfe-

⁵⁰ W. Rymkiewicz, *op. cit.*, s. 145.

uszowi idzie jeszcze dalej niż *Cztery wiersze* – wizje rozdartego ciała poety sprawiają, że literatura wychyla się już jakby na tamtą, drugą stronę. Kompozycja dedykowana Ariadnie bardziej uwypatnia ruch między życiem a śmiercią, któremu odpowiada mit o Erigone rozkołysanej między niebem a otchłanią. Rozpatrując różne dzieła sztuki, Rymkiewicz zwraca uwagę na „coś, co można by nazwać rytmem oddalania się i zbliżania do trupa” (DR 232). Tak interpretuje poeta balladę Ludwiga Uhlanda *Córeczka gospodyni* (*Der Wirtin Töchterlein*):

Nim śmierć zostanie pocałowana w usta, jej twarz jest przez trzech studentów odsłaniana, zasłaniana i znów odsłaniana. Pierwszy student odrzuca welon czy całun: „*schlug den Schleier zurück*”; drugi twarz trupa zasłania: „*deckte den Schleier zu*”; trzeci wreszcie „*hub ihn wieder sogleich*”; i dopiero wtedy następuje połączenie ze śmiercią w ostatnim pocałunku: „*und küsste sie an den Mund so bleich*”. [DR 231]

Cztery wiersze dla umarłej bogini mają podobny rytm – Dionizos przybywa ku Ariadnie, by ją na przemian uśmiercać i ożywiać, aż wreszcie zbliża się kres, ostatni wiersz i ostatni pocałunek: „Jesień jesień – nic nie zostanie”. Z tej perspektywy można połączyć metafory kołującego tańca i czarowania, a także teatru świata i zawieszenia pośrodku nicości (ta powiedziałaaby więcej o eseju *Wieszanie*) jako figury transgresji:

Zapadnia się otwiera a potem zamyka
Jest to jakaś (nam bliżej nieznaną) technika
(*Ogród w Milanówku – wielki teatr świata*, DG 32)

I moknie szambo nim je zamkną w szambowozie
Tam w środku świat-wisielec wisi na powrozie
(*Ogród w Milanówku – śnieg z deszczem w końcu listopada*, DG 13)

Dwubiegunowy rytm ukazywany przez Rymkiewicza odpowiadałby jego wizji istnienia w nicości – po jednej stronie byłaby magia życia, a po drugiej otchłań, co wszystko anihiluje. Mieszkańcy świata-ogrodu kołysaliby się niejako nad przepaścią w wahadłowym ruchu, który kiedyś wyrzuci ich całkiem poza ostateczną granicę („Z nicości do nicości to są ze trzy skoki / Dwa przez ogród a trzeci to już pod obłoki” (*Do widzenia gawrony*, DG 19)). Dynamika transgresji przekłada się na cykliczność formy poetyckiej i tłumaczy wariacje motywów, kołową budowę oraz przechodzenie od jednej kategorii estetycznej do drugiej. Tworząc taką formę, poeta afirmuje sprzeczną naturę życia, by mówić o trwodze, ale też o radości artysty, który dzieli się z innymi własną śmiercią.

Kolejna sprawa wymagająca podkreślenia to status daru, jaki nadaje Rymkiewicz literaturze. Cykl poetycki nazwać można „darem”, kiedy ważną rolę odgrywają w nim dedykacje, a także wiadomości o czasie i miejscu jego powstania. Sygnatury te poświadczają istnienie twórcy, pielęgnują związek z obdarowywanymi oraz wychodzą naprzeciw czytelnikom.

Dedykacja jest wyrazem daru – w religijnych kategoriach rzecz ujmując, pierwotnie – dar z wiersza był formą ofiary. [...] „*Dare*” znaczy ‘nawiązywać stosunek’, a więc: brać udział w innej osobie za pomocą jakiegoś przedmiotu, który nie jest właściwie „przedmiotem”, lecz częścią własnego „ja” człowieka⁵¹.

⁵¹ A. Lubaszewska, *Co jest ukryte w tym, co widoczne. (Cykl poetycki i dedykacja w to-*

Takie są *Cztery wiersze dla umarłej bogini* – motywowane ekonomią daru, ustalają więzi między terażniejszością a przeszłością, między poetą a czytelnikami, co odróżnia je od maskulinistycznych lektur mitu. Carolyn G. Heilbrun przeciwstawia Jamesowi Joyce’owi – wyzyskującemu sam wątek labiryntu – Virginie Woolf, która opowiedziała się po stronie kobiet, jako że jej „zadaniem było pamiętać o Ariadnie”⁵². Teksty Rymkiewicza mają podobny cel, zatem odbiegają od takiej literatury jak *Heroidy* Owidiusza, gdzie postać Ariadny służy tylko temu, „aby utrwalić to, co już przeczytane [...]”⁵³. Rymkiewiczowski cykl bliski jest *écriture féminine* w rozumieniu Hélène Cixous, ukazującej, że „ekonomia kobieca nie [...] prowadzi rachunku zysków i strat. Pisanie kobiece może być szczodre, bo nie lęka się utraty”⁵⁴. W tym znajduje wyraz afirmacja istnienia w nicości – poeta obdarowuje innych śmiercią Ariadny, albowiem zwracać się do czytelników to dla niego „żyć utratą”⁵⁵.

Ostatnie zagadnienie dotyczy sposobu, w jaki Rymkiewicz odczytuje mit, oraz użytku, jaki z niego czyni; łączą się tu wszystkie poruszane wcześniej wątki. W korzystaniu z różnych wersji mitu o Ariadnie, a także o Dionizosie i Orfeuszu widać regułę, którą odnosi pisarz do tradycji literackiej i do swojej twórczości: wybieranie osobnych elementów i komponowanie ich w nową całość, aby ożywały w ruchu wiecznego powrotu. Tym samym poeta transponuje cykliczność jako zasadę mitu na formę jego lektury, bliską praktyce bricolera, zajmującego się dekonstrukcją spetryfikowanych układów oraz ich ponownym inwencyjnym składaniem. W odczytaniu Rymkiewicza opowieści martwe dla współczesnych przywoływane są za pośrednictwem interpretacji dokonanych przez Nietzschego, Straussa i Moreau; dzięki temu odsłaniają różne wymiary swojego długiego trwania i stają się żywe niczym „dziki podarek” z pszczoł Persefony, jakim była dla Osipa Mandelstama poezja ofiarowana ukochanej. Dionizyjskie i orfickie cykle Rymkiewicza reaktywują coś, czego dzisiejszy świat nie przyjmuje – mit życia tożsamego ze śmiercią; są pisarstwem, w którym baśniowe historie tworzą „fabułę wieków, narrację planety”.

Dochodzimy tu do kwestii kluczowej dla interpretacji cyklu. W misteriach dionizyjskich inscenizowano śmierć i wskrzeszenie boga przez dokonanie mistycznej ofiary na nieskalanym zwierzęciu, identyfikowanym z nieprzyjacielem Dionizosa, a zarazem z nim samym⁵⁶. Grecy wierzyli, że ofiarowana istota odzyska

mikach „Biblioteki Poezji Młodej Polski”). W zb.: *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*. Red. M. Stala, F. Ziejka. Kraków 2001, s. 347, 348.

⁵² Te słowa C. G. Heilbrun, ze studium *Virginia Woolf and James Joyce: Ariadne and the Labyrinth*, cytując za pracą K. Szczuk i *Przędki, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet* (w zb.: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*. Red. G. Borkowska, L. Sikorska. Warszawa 2000, s. 72).

⁵³ Miller, *op. cit.*, s. 508–509.

⁵⁴ K. Kłosińska, *Czytać na marginesie, pisać na marginesie*. „Katedra Gender Studies UW” 2001, nr 3, s. 141.

⁵⁵ Jak zaznacza K. Kłosińska (*Życie utratą*. W: *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”*. Katowice 2006, s. 23), w *écriture féminine* „ściśle odgraniczone pojęcia, układane w opozycyjne pary: życie–śmierć, kochać życie – nienawidzić śmierci, wprawione zostają w ruch. Logocentryzm spychał śmierć na margines życia. [...] Cixous może powiedzieć: »nie ma mnie bez miłości do niej«, już bowiem wie, że śmierć zagospodarowuje się wewnątrz życia, jest nieodłączną jego częścią”.

⁵⁶ Tu i dalej odwołuję się do ustaleń Kerenyi ego (*Dionizos*, s. 264 n., cyt. s. 272).

życie, kiedy bóstwo powróci w czasie otwarcia podziemi, *mundus patet*. Jak wiadomo, ważną funkcję w świętych obrzędach pełnił dytyramb, z którego wyłoniła się tragedia. Odgrywano w niej los ofiary i Dionizosa – nieświadom swej winy, bohater sceniczny umierał, „by sam bóg mógł się wcielić przez niego [...]”. Widzowie mieli odnosić tragedię do siebie, stawać w świetle ciemności swego losu. Można chyba powiedzieć, że *Cztery wiersze dla umarłej bogini* tworzą coś w rodzaju tragedii. Ariadna, „rozpaczące ciało kobiece”⁵⁷, dostępuje tutaj misterium wskrzeszania i unicestwienia życia – owego przejścia Dionizosa, o jakim czytamy w epilogu: „Wszystko co jest to tylko ślady twych sandałów”. Wpisane w teksty Rymkiewicza dzielenie się z innymi śmiercią stanowi transgresję realizowaną *in statu nascendi*, akt performatywny, zdarzenie powodujące, że zamierzchły mit staje się odkryciem dokonywanym „po to, by mogło być powtarzane, wykorzystywane i wpisywane w odmienne konteksty”⁵⁸. Zainscenizowanie losu Ariadny sprawia, że cykl prowokuje szczególną lekturę – podobnie jak tragedia, skłania do uczestnictwa w kolejnych odsłonach dramatu. Pierwsza z nich to jasność w ciemności. Druga: taniec i ekstaza. Trzecia: apoteoza i upadek. Czwarta: pogrzebanie i narodziny życia. Piąta: przyzywanie kogoś, kto jest nieobecny. I szósta: już nic.

Abstract

DOROTA WOJDA
(Jagiellonian University of Cracow)

“ARIADNA’S TEARS.” JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ’S POETIC CYCLE AS AN AFFIRMATION OF EXISTING IN NOTHINGNESS

The article concerns Jarosław Marek Rymkiewicz’s *Four Poems for a Dead Goddess* (from the 2006 volume *Good bye rooks*) seen as a cycle and set against the poet’s other achievements. Founded on this, the author formulates a thesis that cyclicity is key feature of Rymkiewicz’s creativity seen as a discourse displaying the paradox of disparity and repetition. The cyclicity in question consists in the writer’s establishing among his texts the various relationships, links them into series, determines the proper idiom for them, and takes up the concept of eternal return. The interpretation of *Four Poems* effects in formulating a conclusion that Rymkiewicz transforms a myth to display Dionysian vision of the worlds and to make poetry affirmation of existing in nothingness. The cycle dedicated to Ariadna performs the destiny of the goddess, it is an act of transgression and benefaction, and at the same time a literary event which induces performative reading.

⁵⁷ Miller, *op. cit.*, s. 510.

⁵⁸ J. Derrida, *Psyché. Odkrywanie innego*. Przeł. M. P. Markowski. W zb.: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybór, oprac. i przedm. R. Nycz. Kraków 1997, s. 84.