

Hanna Augustyniak

"Ten kto umrze rodzi się czy kona"

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (45), 148-157

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

powiedziach dotyczących żołnierzy innych wyznań. Takim zgrzytem niemiałym i dla tamtych czasów zęgnął poległych pod Chociąmem innowierców Fabian Birkowski — uczestnik tej kampanii. „Gdyście tedy od szabli tureckiej albo od niewczasów obozowych zwłaszcza od głodu niesłychanego umierali, wychodziły dusze z ciał waszych nie jako gwiazdy, ale jako głównie ogorzałe czarne, upadały na ziemię i rysowały onę (...)”¹⁶.

Żołnierz innowierca umierał bez patosu; kaznodzieje widzieli na jego twarzy eschatologiczny strach spowodowany obawą o przyszłość duszy w świecie metafizycznym. Przed oczyma jawiło mu się wówczas całe jego grzeszne życie, pełne bluźnierstw wszelkich przeciwko wierze rzymskiej i samemu papieżowi, któremu nigdy nie szczędził wyzwisk i obelg, odmawiał świętości jego osobie i drwił sobie z jego prawa do dziedzictwa Piotrowego. Z tej też przyczyny jego dusza — jak widzi ją Birkowski — była niczym innym, jak tylko „głównią czarną”, znamieniem piekła naznaczoną. I choć próbowała się wzbijać ku niebu, to przecież był to jej trud zupełnie daremny, bo niebo jest światłością i ciągnie do siebie tylko światłość.

W momencie śmierci obrońcy krzyża zapalała się na niebie jego gwiazda złocista, aby świecić blaskiem niegasnącym aż „do skończenia świata”. Zgodnie z ówczesnym poczuciem hierarchii największe gwiazdy zapalało niebo pamięci wojowniczych monarchów i sławnych wodzów. Taką nową światłość dojrzał na niebie kaznodzieja jezuitski (Jakub Olszewski) po śmierci Zygmunta III Wazy, który istotnie zwiódł wiele wojen, tylko że nigdy nie umiał zapewnić im koniecznych podstaw materialnych. Nieco mniejsze były gwiazdy pobożniejszych magnatów, których nie ponosił zbyt ni rankor do króla i w porze do tego właściwej swoje skronie szyszakiem przyciskali a w czasach maconych domowymi zamieszkami radzi pokój czynili. Te najmniejsze gwiazdy zapalano dla wiecznej pamięci żołnierskiego pospólstwa — z nich właśnie składała się światłość Mlecznej Drogi.

Stefan Herman

„Ten kto umrze rodzi się czy kona”

Thema regium, nowo wydany nakładem „Czytelnika” tomik poetycki J. M. Rymkiewicza, czytać należy tak w

¹⁶ F. Birkowski: *Bogu w Trójcy św. Jedynemu podziękowanie za uspokojenie Korony...* W: *Mowy pogrzebowe i przygodne*. T. II. Warszawa 1901, s. 250.

kontekstach współczesnego klasycyzmu, jak w perspektywie myśli teoretycznej i kolejnych, praktycznych dokonań poety.

Rymkiewicz jest bowiem poetą konsekwentnym. Również *Thema regium* odsłania wewnętrzne zharmonizowane z pozostałymi wypowiedziami twórcy, który od dawna formułuje myśli o poezji i jej możliwościach istnienia. Tym razem wobec tematu *mortis*. Temat ten, jak i refleksje z nim związane „toczą” ciało poezji Rymkiewicza niemal od zawsze. W tomiku *Anatomia* (1970), który uznać można za przedgłos *Thema regium*, poeta, zwracając się do A. Międzyrzeckiego, pisał:

Pozwól, bym w pani onej ciemne kraje
Zeszedł, bo pragnę przeciw śmierci czynić

a także:

Chcę przeciw śmierci czynić (...)
Aż śmierć w mej strofie zamknę jak w więzieniu

(*Lekcja anatomii profesora Tulpa*)

Słowami tymi zaznaczał postawę klasyka wobec śmierci. *Thema regium* w „śmiertelnej” kwestii podejmuje dialog z poprzednimi dokonaniem poetyckimi. Stąd zapewne w zbiorze kontynuacje wcześniej rozpoczętych cykli, np. cyklu wierszy o Bace, sonetów *Na trupa*, czy też kolejne wersje *Czym jest klasycyzm II* lub *Co to jest drożdż IV*.

W nowym zbiorze podejmuje Rymkiewicz zagadnienie śmierci jako zasadniczej kategorii w sytuacji egzystencjalnej człowieka współczesnego. Jako świadek i uczestnik swego czasu, będzie pisał o ograniczeniu człowieka w czasie, o okrutnym prawie przemijania i rozpadu, niweczącego egzystencję ludzką, rozpiętą między „ledwie” a „już” („Ledwie Ojciec nasz zmówię a już popiół w ustach” — napisze w wierszu *Lament księdza Baki*). Jednocześnie przedstawi bunt człowieka i jego chęć wyjścia z czasu w trwanie, w wieczność. Konflikty egzystencjalne człowieka uwikłanego w świat trudny, niezborny, groźny („Jako ocean wszystko się kotłuje” — *Nagrobek księdza Baki*), w którym zasadą egzystencji wszechrzeczy staje się poczucie względności, umieści w barokowej formule poetyckiej.

„Barokowość” poezji Rymkiewicza to zjawisko, któremu z pewnością warto przyjrzeć się dokładniej i opatrzyć głębszą refleksją. Na użytek recenzji pozostaniemy w sferze wstępnych rozpoznań. Wydaje się, że Rymkiewicz sięgnął do baroku z wielu względów (dodajmy — ta „skłócona” epoka fascynuje autora *Thema regium* od dawna). Przywołanie barokowego „tła” dla poezji, której śmiertelny rytm wywodzi się właśnie z tamtego odczucia egzystencji, staje się uzasadnione. Barok był epoką, w której podmiot upominał się o swoje prawa. Ideały Renesansu zachwiały się wówczas w wielu

zasadach, najbardziej jednak w ideale harmonii. Antynomiczny, skłócony świat baroku wyzwolił w swym ontologicznym „pęknięciu” gwałtowną i okrutną kategorię Czasu, a wraz z nim osadził człowieka w kondycji biologicznej, podanej przemijaniu i destrukcji. Cieleśność, materialność, organiczność świata stawała się właściwym wymiarem istnienia, a w konsekwencji wątpienie i sceptycyzm poznawczy — naturalnym odcieniem bytu. Równocześnie „rozdwójony w sobie” człowiek baroku podjął intelektualną próbę wyjaśniania i opanowania świata. Istotną rolę w tej aktywności ludzkiej pełniła twórczość artystyczna. Pośród „nietrwałości rzeczy świata tego”, wobec metamorfoz i ruchu, jakim poddane było istnienie, artysta barokowy walczył, jeśli nie o władzę nad światem, to przynajmniej w imię intelektualnej ingerencji objawiającej się w geście twórczym. Sztuka, świadomie sztuczna, tj. konwencjonalna, stawała się dowodem na wielkość człowieka wobec znikomości jego ziemskiego bycia. W sztuce usiłowano zamknąć kwestie transcendentne, zawłaszczając w tej zintelektualizowanej formie tajemnice świata. Sztuce wreszcie przypisywać zaczęto właściwości niemal metafizyczne. Wypełniała ona miejsce milczącego Boga, Absolutu. Wydaje się, że refleksy tego barokowego myślenia są obecne w tomiku Rymkiewicza.

Wyraźnie w problematykę baroku wprowadza nas przejmujący cykl wierszy, których bohaterem lirycznym jest ksiądz Baka. Oto wiersze, w których Baka rozmawiać będzie z trupem i Jezusem, w których pojawi się lament i męczeństwo, aż po nagrobek księdza Baki. Postać księdza Baki, siedemnastowiecznego twórcy *Uwag o śmierci niechybnej wszystkim jednakiej*, którego Rymkiewicz użył świadomie jako swoistej figury literackiej, stwarza szczególne pole przywołań, chociażby śmierci jako bezwzględnej władczyni życia, dewocyjnie ujmowanej doktryny chrześcijańskiej czy makabrycznego, a bogatego w konceptyzmie humoru. Wydaje się jednak, że sylwetka twórcza Baki, jak na barok przystało, ma charakter ambiwalentny. Był Baka autorem *Uwag o śmierci niechybnej* w wersji popularnopropropagandowej, ale istniała również, dla wtajemniczonych, poważna wersja *Uwag o rzeczach ostatecznych*. Pod warstwą czarnego, „wisielczego” humoru Baki krył się autentyczny lęk egzystencjalny, którego nawet „łaska boska” nie była w stanie zniweczyć. Śmierć u Baki, sarmacka w swej proveniencji i wyglądzie, wkraçała w życie z całą bezwzględnością. Jednocześnie uwyrażniała się bardziej jako tragiczny finał pełnego, bujnego życia, niżeli w aspekcie doktryny chrześcijańskiej przyjęty „próg” ku wieczności. Rymkiewicz w poetyckim dialogu z Baką, dokonując przesunięć i wprowadzając symbole „uczuciowości” współczesnej, poszedł jakby po tej linii, dając Bace „wojującemu” z Bogiem motywację głęboko ludzką. Bo właśnie z ludzkiej perspektywy, z rytmu życia zaatakuję Rymkiewiczowski Baka doktrynę chrześcijańską, pyta-

jąc o perspektywy pośmiertnego istnienia człowieka. Baka wystąpi w roli heretyka, który zważył w rację istnienia Boga jako kategorii nadrzędnej, nadającej rytm i sens istnieniu. Apostatyczne credo Baki brzmi:

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

(*Ksiądz Baka rozmawia z Jezusem*)

Zostaje ono umotywowane stwierdzeniem: „Jakże ma wierzyć w ciebie (w Boga — H. A.) to co tak się psuje”. Załamię się ontologiczna hierarchia, a Baka, dokonując desakralizacji Boga, modlić się będzie do trupa słowami: „Uchylże mi nieba” (*Ksiądz Baka do trupa*). W formule pozornego dialogu, w zaczepno-perswazyjnym tonie („to jednak jest”, „to czemu”, „więc za co”), wodzony na pokuszenie („czy ktoś chichocze we mnie czy to ja chichoczę”) Baka wystąpi przeciw Bogu, by ogłosić akt niewiary w królestwo boże:

Jako kadz gnoju a śmierć jest kloaka
Tym był za życia i po śmierci Baka

(*Nagrobek księdza Baki*)

Cały organizm Natury przeniknięty jest tym śmiertelnym procesem rozpadu i zniszczenia (*Ksiądz Baka rozmawia z Jezusem*). Jako świat na opak jawi się Bace rzeczywistość („jako gdy Pismo kto na opak czyta” — *Nagrobek księdza Baki*), w której Bóg staje się tylko konwencjonalnym słowem-znakiem i także podlega prawu uśmiercenia:

Nie ma tego słowa
Nic już nie pomoże

(*Ten wiersz Panie Boże*)

Jest w Bace świadomość człowieka współczesnego, dla którego transcendencja stała się pustą kategorią, pogrążając tym samym świat w chaosie. Czytamy te wiersze w ich bogatej szacie barokowego konceptyzmu i czarnej stylistyki, na zasadzie palimpsestu w stosunku do spuścizny literackiej Baki. Pozostają one w akcji swojej gry (dialogu) między tekstami odległymi w czasie powstania, ale jednoczesnymi w momencie lektury. Figura literacka Baki może także obrazować zjawisko, gdy „duch przodka i poeta mieszkają w personie jednocześnie. Są dwiema osobami w jednej personie”, a zatem realizuje się „wspólny czas żywych i umarłych”¹.

Szokuje w *Thema regium* zestawienie księdza Baki z Heideggerem. U Rymkiewicza, który wyznaje jedność czasu sztuki, nie jest to zjawisko dziwne, niemniej przypomina ono barokowy konceptyzm, pozwalający jednocześnie podejmować bardzo odległe wątki, mo-

¹ O zjawisku owej swoistej osmozy pisał R. Przybylski: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 30.

tywy, wartości. Te dwie perspektywy ontologiczne: chrześcijańska (Baki) i egzystencjalna (Heidegger) będą jednak poddane krytycznym przeformułowaniu. Załamana chrześcijańska ontologia Baki znalazła jakby przedłużenie w Heideggerowskim ujęciu „człowieka ku śmierci”. Tyle, że dyskutując także z „błędem logicznym” Heideggera, Rymkiewicz ustanawia jako główną zasadę bytu wszechwładne prawo umierania. Bo „byt jest niebytem” (Heidegger: *Sein zum Tode*). Konceptyzm poety wydobywa istotne pięknięcie człowieka współczesnego; nie ma zgody na transcendencję, ale i nie ma zgody na „kloaczną śmierć”.

Diagnoza dla egzystencji dzisiejszego człowieka wypada więc niezbyt optymistycznie. Byt człowieka drugiej połowy XX w., zdaje się sugerować Rymkiewicz, przypomina egzystencję Łazarza. Biblijne „z prochu powstałeś i do grobu wrócisz”, a zatem „życie jest łąką którą płaczą mogli”. Człowiek-Łazarz „wskrzyszony” do życia, aby umrzeć, aktywnością działania usiłuje powstrzymać lub przynajmniej zaznaczyć swój wypełniający się los (*Choć ma grypę*). Żyjemy więc w śmierci jak w grobie. Rymkiewicz formułuje kategorię bytu w śmierci. „Byt jest niebytem”, a zatem od momentu narodzin wypełniamy śmiertelne prawo rozpadu i „psucia się”. Po śmierci trwa ono nadal, stąd „a co popsute jeszcze raz się psuje” (*Nagrobek księdza Baki*). Zauważa poeta, że życia można się bać jak śmierci (*Mozart*), a także, że „życie jest łąką która to ciało toczy” (*Jakby życie było łąką*). Być to umierać, umierać to być. Równoznacznie. Rymkiewicz ujmuje śmierć w aspekcie procesualnym, w funkcji umierania. W wierszach *Thema regium* wkraacza śmierć w swojej najbardziej dotkliwej, somatycznej formie, objawiając się procesem gnicia, próchnienia, rozpadu. Organiczne prawa śmierci mają wiele, często drastycznych, obrazowych ekwiwalentów. Czytamy np.: „Gołąbku mój To jak jest Muza cię całuje / A ty do umywalki krwią czerwoną plujesz” (*Słowacki*). Nawet poezja podlegać będzie temu somatycznemu sposobowi widzenia, a w konsekwencji także organicznemu prawu rozpadu. Rymkiewicz pisze: „Moje słowa są cielesne Łuszczą im się skóra / Zatykają się nerki Próchnięją dziaśła” (*Moje słowa są cielesne*). Śmierć jednakowo drąży człowieka, rzeczy, świat, dokonując jednak metamorfoz. Tę funkcję ruchu, wyrażonego w prawie destrukcji i przemiany, czyni poeta ościeniem życia. Śmierć u Rymkiewicza staje się zasadą przenikającą życie, a właściwie tragiczną jego konsekwencją. Może mieć ona zwykłą, szarą barwę codzienności, ale ma także znamiona Tajemnicy.

Śmierć chodzi po pokojach

Ściera kurz z foteli (...)

Zmywa szminkę ze szklanek do whisky i ginie (podkr. — H. A.)

(*Śmierć chodzi po pokojach*)

Czasem jej spełniania się jest wieczna terażniejszość.

„Sprząta i zamiata / Robi porządek Nie ma jej i jest” (*ibidem*).

Śmierć, według Rymkiewicza, istnieje teraz, a będąc zarówno kategorią uniwersalną, jak i szczegółową, staje się integralną częścią wszelkiego istnienia. Pełniąc funkcję porządkującą wyznaczając i nadając życiu „śmiertelny” rytm, staje się nadrzędną kategorią wobec jego chaosu. Według Rymkiewicza idea istnienia realizowana w kategorii ujmowanej terminem „życie” jest łańcuchem poszczególnych ludzkich istnień, które wypełniają prototyp Wzoru. W przekonaniu poety jak idea łańcucha spełnia się w szeregu jego poszczególnych ogniw, tak uniwersalna idea życia wypełnia się w łańcuchu poszczególnych istnień osobnych, zaś animatorem życia jest śmierć. Biblijne pytanie „śmierci gdzie twój oścień” znajduje w *Thema regium* odpowiedź — w procesie metamorfozy i rytmie życia.

To swoiste prawo śmierci wykorzystuje Rymkiewicz w swojej myśli poetyckiej. „Ja wiersz piszę tak jak Łazarz z grobu wstaje” czytamy w wierszu *Schubert*. Słowa te mogą stanowić centrum refleksji poetyckiej całego zbioru. W tomiku, gdzie jednym ze słów kluczy jest „śmierć”, drugim zdaje się być „zmartwychwstanie”. Antytetycznie w relacji do pola śmierci pojawiają się słowa „przeistoczenie”, „przemienienie”, „odmienienie”, ogólnie ujmując — pośmiertne „przeinaczenie”. Jakie miejsce zajmuje w tych kontekstach śmierci i zmartwychwstania poeta i poezja, bo ta sytuacja obchodzi Rymkiewicza szczególnie? Tajemnicza natura poezji, według Rymkiewicza, spełnia się w akcie mowy rozumianej jako poetycka artykulacja. „Prawa poezji drzemią w krtani” pisał O. Mandelsztam². Rymkiewicz zdaje się być wyznawcą tego stwierdzenia. W wierszu *Piętaszek* otrzymujemy obraz aktu twórczego w stanie czystym. Poeta — Piętaszek w swojej fikcyjnej ucieczce na bezludną, szczęśliwą wyspę, wolny od poczucia i presji czasu, oswobodzony ze świata nazw, pozostając tylko w rytmie natury, będzie nadal spełniał gest twórczy. Czytamy:

Będę pisał na piasku i bezludne morze

Będzie czytając ścierać moje słowa

Powinnością poety, który „śni i jest śniony” (*Co to jest drozd IV*), jest zatem mówienie, artykułowanie. Poeta musi mówić nawet wówczas, gdy jego mowa nie uzyska aspektu odbioru. W procesie twórczym artykulacja artykułuje się w mowę zapisaną, w słowo, język, Tekst. Bezimienna mowa poety, która nie jest jednak ani mową człowieka pierwotnego, ani szaleńca („nie jestem dzikusiem / nie trzeba mnie uczyć” pisze Rymkiewicz w *Piętaszku*), staje się w słowie — jeśli można użyć określenia Mandelsztama — „ucieleśnionym dźwiękiem i ucieleśnioną mową”³. Dokonuje się więc akt

² O. Mandelsztam: *Słowo i kultura*. Warszawa 1972, s. 70.

³ *Ibidem*, s. 28.

wcielenia „ja” poety w akt słowny, poezję, ową „sztukę układania słów”. Stanowi ona szansę wcielenia osobowego bytu poety w nową formę bytu.

Byt w słowie daje możliwość ocalenia i zaistnienia, wbrew okrutnym prawom przemijania, którym poddana jest jednostkowa egzystencja twórcy. Poeta może zatem istnieć nawet wtedy, gdy go już nie będzie. Dzięki wcieleniu w słowo i zaufaniu językowi. Dzięki zmartwychwstaniu w tekście. Poeta przypomina więc Chrystusa, którego zmartwychwstanie opierało się na zmianie formy bytu, na przemienieniu. Poeta jak Chrystus w nowym wcieleniu zmartwychwstaje w słowie. Akt twórczy w swoim procesie przemiany podmiotu w przedmiot (wiersz) przypomina także umieranie lub raczej jest ambiwalentnym aktem śmierci i narodzin, a właściwie „ucieleśnienia” myśli w słowie. Rymkiewicz pisze: „Teraz w tej chwili, gdy do grobu schodzę Gdy się w bandażach zakrwawionych rodzę” to „Teraz się rodzę i oddaję ducha” (*Wiersz na te słowa Ewangelii św. Jana: Choroba ta nie jest na śmierć*). Okazuje się jednak, że aby zaistnieć naprawdę (zmartwychwstać), trzeba być czytany. Poezja w słowie stanowi bowiem byt oksymoroniczny, jest i nie jest jednocześnie. Jak partytura, która istnieje, ale domaga się dopełnienia, aby zaistnieć naprawdę. Zaistnieć, czyli być czytany. Toteż atrybutem poezji staje się napięcie dialogowe. Akt czytania jest podjęciem dialogu, swoście powtórnym zmartwychwstaniem dla persony poety. „To jest ciało, kto je czyta” pyta Rymkiewicz i dopowiada:

Kto pobiera kto zawiąże
Co tak mi się rozsypało
Kto do kości doda słowa
I do słów kto doda ciało

(*Moje kości rozwiązane...*)

Mamy do czynienia z oczekiwaniem na reanimację w akcie lektury. I rzeczywiście realizacja partytury tekstu w czytaniu jest procesem „wskrzeszania” persony poety. „Kiedy się modłę kiedy ten wiersz czytam / Teraz się z wami moi mili witam” pisze Rymkiewicz w *Wierszu na te słowa Ewangelii św. Jana: Choroba ta nie jest na śmierć*. Stwierdzając poprzednio, że poezja jest mową, można przyjąć, iż jest ona także rozmową. Jeśli tak, to kogo z kim? Wydaje się, że w tej kwestii, jak i w ontologii poetyckiej wyznaczonej w *Thema regium*, wiele przemyśleń autora ma swoje źródło w tekstach literackich O. Mandelsztama, który twierdził między innymi, że wiersz skierowany jest do „czytelnika w potomność”⁴. Poeta artykułuje tekst z siebie i do kogoś. „Poezja — pisze Man-

⁴ *Ibidem*, s. 13.

delsztam — jako całość jest zawsze skierowana do bardziej lub mniej odległego, nieznanego adresata, w którego istnienie nie może poeta wątpić, tak jak nie wątpi w swe własne istnienie”⁵. Poezja zatem w konsekwencji tego myślenia stanowi komunikat dziejący się w określonej sytuacji nadawczo-odbiorczej. Rymkiewicz widzi tę dialogową korespondencję także w potraktowaniu poezji jako wielkiej repetycji (dialogu z tradycją), w której poeta powtarza i jest powtarzany. Zdaniem Rymkiewicza, uczestniczy on w wielkim śnie Rodzaju i mówi językiem symbolicznym poprzez symbole, archetypy. Odbywa się więc swoiste obcowanie żywych z umarłymi. Uczta żywych i umarłych, może Zaduszki? „Ulepili mnie zmarli ze wszystkich cmentarzy” wyznaje Rymkiewicz w wierszu *I skąd mi się to wzięło*. Zmarli generują niejako „ja” poety. Jednocześnie:

Będą dzielić się żebrami
 Moją śliną moją skórą
 A kto mną się nie podzieli
 Musi umrzeć śmiercią wtórą
 Będą jedli będą pili
 Moją krew i moje ciało
 Aż się ruszy w suchym próchnie
 Co już ruszać się nie miało

(*Głina mną się nie napije*)

Odbywa się cud eucharystycznego przemienienia i ofiary dla zmarłych, dającej im szansę istnienia poprzez „ciało i krew” poety, tzn. ciało jego poezji. Poeta wyznaje „Będą mi się zmarli rodzić” i w konsekwencji „jako Chrystus będę chodzić”. Spełniają się ewangeliczne słowa „kto spożywa moje ciało i krew moją pije, trwa we mnie, a ja w nim” (*J. 6,56—57*). Zasada współuczestnictwa w wiecznym Teraz Tekstu jest zasadą ofiarowania i ponowienia, czyli „wskrzeszania” w bycie językowym. Ponieważ „język w próchno, próchno w język chce się wcielić” (*Schuman*), stąd w królestwie języka (sztuki, kultury) istnieje możliwość powrotu nawet po śmierci. Podstawową sprawą staje się w tym aspekcie dialog rozumiany jako koegzystencja i osmoza w Wiecznym Tekście „duchów naszych przodków”, które oswobodzone przez nas zwyciężają śmierć, by żyć z nami. Także poeta czytany, czyli zdialogizowany przez nowych poetów i czytelników może żyć wiecznie i nie umrzeć śmiercią wtórą, tj. ostateczną, w zapomnieniu. Wieczny Tekst jako komunikat staje się domeną pamięci, przeciwstawnej zabiegom czasu i imperatywowi śmierci. Sztuka może więc być traktowana jako przewyciężenie ograniczenia człowieka w czasie.

⁵ *Ibidem*, s. 18.

Wiersz *Nekrolog* spełnia rolę przesłania wobec całego tomiku Rymkiewicza i pozwala mniemać, że nie o śmierć samą, lecz o pamięć lub raczej pamiętanie w *Thema regium* chodzi. Klasycyzm (lub szerzej Kultura) jest więc, zdaniem Rymkiewicza, nekrologiem pisanym poprzez, wobec i dla istnień ludzkich. Mnemozyne jest jego dobrą muzą.

Jednocześnie zwycięstwem poety zdaje się być fakt, że Tekst umieszcza on w tym, co czasowe. Nie jest to więc mistyczne otwarcie ponad ani poza czas. Rymkiewicz realizuje w swej poetyckiej artykulacji postawę poety poszukującego, równocześnie świadomego ograniczenia własnego bytu i ludzkich możliwości poznawczych. Niejednokrotnie w tekstach ujawnia się owa antynomiczność wiedzy i niewiedzy. Poszukująca postawa poety determinuje zdialogizowane, często dyskursywne formy wypowiedzi lirycznych. Temat królewski, który zostaje podjęty, rozpisany jest w tomiku na zespół różnorodnych, ale wariantnych względem refleksji nadrzędnej wypowiedzi. A jest to refleksja, powtórzmy, nie tylko o śmierci, ale o przefrzwaniu i udziale poety w misterium życia. Dlatego Rymkiewicz tak często buduje intelektualne konstatacje opierając się na barokowym koncepcie, wyzyskując wieloznaczność przywołań i sugerując tym samym niejednorodność podjętej myśli i tematu. Albowiem klasycyzm Rymkiewicza sięgnie po formułę baroku w jej antynomicznych i sceptyczno-poznawczych aspektach. U poetów baroku sceptycyzm i relatywność w widzeniu człowieka, świata, rzeczy szły w parze z dążeniem do syntezy i wieloaspektowości opisu. Sięgano po koncept, który miał być kreacją zaświadczejącą złożoność świata. Aluzyjność konceptu stwarzała nowy konceptualistyczny typ poznania. Dialogiczna poezja Rymkiewicza — tak w aspekcie stałej metamorfozy i świadomej repetycji tradycji (tę świadomość repetycji zakładał także barok), jak i w zapisie różnorodnych wariacji na jeden temat — również realizuje barokową koncepcję różnorodności i złożoności zjawisk i rzeczy. Przejmuje także Rymkiewicz z baroku przekonanie o sztuczności sztuki i jej świadomej kreacji w konceptualnym pojmowaniu tematu. Antynomiczność tematyki *Thema regium* można byłoby przecież zamknąć w metaforycznym skrócie określeniu — „między różą a trupem”. Jednocześnie to reanimowanie barokowego konceptu w poezji współczesnej jest równoznaczne z koniecznością metafory jako skrótu myślowego dla wielowarstwowości i wieloznaczności świata. Ten ruch myśli, realizujący się w poezji Rymkiewicza, ukazuje złożony i relatywny typ poznania. Sztuka u Rymkiewicza nie będzie jednak, jak w dojrzałym baroku, zapełnieniem miejsca po milczącym i nieodgadnionym Bogu. Barok wprowadzał bowiem swoistą metafizykę sztuki. J. M. Rymkiewicz umiejscowi ją w czasie i z czasu wyprowadzi jej wieczność. Ustanowi jej królestwo między ziemią a niebem, w *sacrum* symbolicznego uniwersum.

Proponując nam *Thema regium*, J. M. Rymkiewicz pisze: „Jak ten Łazarz w pustym grobie / Tak ja teraz w sobie stoję” (*Moje kości rozwiązane*). Pozwólmy mu zaistnieć. Podejmiemy akt rozmowy, akt „wskrzeszenia” w lekturze. Rymkiewicz jest bowiem poetą, z którym rozmawiać nie tylko warto, lecz rozmawiać się powinno. Uwierzymy poecie, że „ta choroba jest na zmartwychwstanie”.

Hanna Augustyniak

Śmierć jako motyw filmowy

Fascynacja śmiercią jest w filmie zjawiskiem bardzo wczesnym, datującym się niemal od chwili narodzin kina. W roku 1897 bracia Lumière realizują widowisko pod tytułem *Męczeństwo i śmierć Jezusa Chrystusa*, inspirowane wyraźnie pewnymi wątkami kultury popularnej¹ oraz ikonografią malarską. Z dziedziny teatru wywodzi się inna znana filmowa wizja zadawania śmierci, przedstawiona w filmie *Zabójstwo księcia Gwizjusza*, wyprodukowanym również przez braci Lumière w tym samym 1897 r. Scena ta uchodzi do dzisiaj za synonim przesadnej teatralizacji gestu filmowego. Kino doby archaicznej zdołało wykształcić jeszcze przynajmniej jedną charakterystyczną wizję śmierci, eksponującą, jak choćby w adaptacji *Quo vadis?* Enrico Guazzoniego (1913), rodzaj hieratycznego okrucieństwa. Znakomitą parodię tego pseudostarożytnego stylu stworzył wiele lat później Federico Fellini w jednej ze scen *Rzymu*.

Pierwsze inspiracje wizji śmierci w filmie niekoniecznie jednak pochodzą z „zewnątrz”: z literatury, malarstwa czy teatru. W najstarszych zabytkach filmowych umiera nie tylko człowiek. Horyzont śmierci od początku ogarnia w nich obszar znacznie szerszy — całą widzialną materię. Rzeczywiście od początku, skoro już w zestawie pierwszych dziesięciu tytułów zaprezentowanych w inauguracyjnym pokazie kinowym 28 grudnia 1895 r. znajduje się obok innych obraz zatytułowany *Zburzenie muru*, prezentujący nie co innego, jak właśnie metodyczną rozbiórkę ściany. Już sam wybór tematu ma w tym przypadku charakter prototypowy, prefigurując niezliczone późniejsze obrazy destrukcji materii rejestrowane na taśmie filmowej.

Zburzenie muru braci Lumière inauguruje specjalność filmową,

¹ Relacje łączące kino doby archaicznej z systemem kultury popularnej opisuje N. Zorkaja w książce *Na rubieżach stulecia. U istoków massowego iskusstwa w Rossii 1900—1910*. Moskwa 1978.