

Marzenna Woźniak-Łabieniec

Klasycyzm i metafizyka : (o wczesnej twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza)

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica 2, 105-127

2001

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.

Marzena Woźniak-Łabieniec

KLASYCYZM I METAFIZYKA
(O WCZESNEJ TWÓRCZOŚCI JAROSŁAWA MARKA
RYMKIEWICZA)

Minęło już ponad trzydzieści lat od sformułowania przez Jarosława Marka Rymkiewicza, istotnego dla polskiej poezji, programu współczesnego klasycyzmu. Jego założenia, przedstawione szczegółowo w zbiorze *Czym jest klasycyzm* (1967), budziły w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych żywe zainteresowanie poetów i krytyki. Główne kierunki interpretacji manifestów wytyczone zostały przez: Ryszarda Przybylskiego¹, dla którego klasycyzm to „łomotanie do bram” wiecznego (kulturowo) Rzymu; Jerzego Kwiatkowskiego², podkreślającego (mimo licznych zastrzeżeń) kulturotwórczą wagę tego programu w sporze z awangardą; Lecha Sokoła³, według którego u źródeł Rymkiewiczowskiej koncepcji leży refleksja nad przemijaniem (nie tylko biologicznym, ale i przemijaniem w kulturze) oraz Jana Błońskiego⁴, dostrzegającego bliskie romantyzmowi korzenie klasycyzmu.

Celem niniejszej pracy jest nie tylko przypomnienie najistotniejszych jego założeń i zwrócenie uwagi na tezy, które budziły największe kontrowersje wśród krytyków, ale przede wszystkim prześledzenie sposobu realizacji programu klasycyzmu w poezji, wskazuje on bowiem na metafizyczne zainteresowania autora. Klasyk, który „budzi zmarłych”, rozmawia z nimi, zdaje się sięgać do, swoiście pojętej, sfery metafizycznej. Próba jej bliższego określenia zakończy niniejsze rozważania.

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

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

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

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

I. KRZYŻY KULTURY ŚRÓDZIEMNOMORSKIEJ

Diagnoza stanu dwudziestowiecznej kultury, zawarta w szkicach zbioru *Czym jest klasycyzm*⁵, stała się punktem wyjścia rozważań dotyczących sytuacji w poezji współczesnej i umożliwiła sformułowanie nowego programu poetyckiego.

Istotne znaczenie dla zrozumienia przemian dokonujących się w kulturze ma analiza procesów, jakie miały miejsce w przeszłości. Przypadający na wiek XVI i XVII kryzys chrześcijańskiej symboliki śródziemnomorskiej (kryzys symboliki antycznej rozpoczął się bowiem o wiele wcześniej) zaważył na sytuacji ówczesnego, ale i współczesnego poety⁶. Wtedy to zakwestionowana została zarówno teologiczna, jak i psychologiczna wartość symboli. Zburzony został średniowieczny model świata, zgodnie z którym rzeczywistość codzienna była rzeczywistością cudowną⁷, tzn. głęboko przeżywaną, w której wiara religijna sprowadza się nie tylko (i nie przede wszystkim) do rytuału, ale jest czynnikiem wywierającym bezpośredni wpływ na losy człowieka, organizującym jego codzienne bytowanie. Pogłębia ona poczucie jedności ze światem, poczucie pokrewieństwa i sakralności wszystkich rzeczy. Sakralne rytuały, symbole i dogmaty porządkujące życie człowieka, pozwalające mu poczuć się bezpiecznie w pełnym boskiej harmonii świecie traciły stopniowo swe znaczenie wobec postulatów reformacji, a także na skutek dokonania Kopernika i Keplera, Bacona i Galileusza, którzy postawili nieprzekraczalną granicę między rzeczywistością cudowną a rzeczywistością codzienną. Nastąpił proces demitologizacji rzeczywistości, zagubiono istotę mitu, którą jest „przeświadczenie o pokrewieństwie wszystkich rzeczy i o ich świętości, przeświadczenie o jedności i bezgraniczności wszystkich form życia i bytowania [...], poczucie jedności świata, poczucie przynależności i tożsamości z naturą i z członkami plemienia”⁸. Uznano, iż to, co Boskie jest niewyraźne, nie może być zatem przekazane przez obraz, za pomocą tradycyjnej, skostniałej symboliki. Bóg coraz bardziej oddalał się od ziemi. Między obszarem naszego ziemskiego bytowania a przestrzenią metafizyczną powstała przepaść. Ryszard Przybylski do grona odpowiedzialnych za proces desakralizacji świata dołączył Kartezjusza, którego racjonalizm „podkopał ideę harmonii”.

⁵ Por. J. M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm*, Warszawa 1967. W pracy tej zastosowano następujące skróty tytułów pozycji książkowych poety: K – *Konwencje*, Łódź 1957; CzGJ – *Człowiek z głową jastrzębia*, Łódź 1960; M – *Metafizyka*, Warszawa 1963; An – *Aninula*, Łódź 1964; CzJK – *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967; CD – *Co to jest drożdż*, Warszawa 1973.

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

⁷ Przywoływany tu przez Rymkiewicza B. Malinowski, w swej rozprawie pt. *Mit w psychologii ludów pierwotnych*, nazywa ją rzeczywistością mityczną.

⁸ J. M. Rymkiewicz, *Wygnanie z mitu*, s. 96 i 97.

„Kartezjusz rozbił organy św. Cecylii i poszarpał struny liry Orfeusza” (antyczna lira i chrześcijańskie organy symbolizowały harmonię świata i muzykę sfer). „Otwierając erę autonomii rozumu, dał sygnał do powszechnej sekularyzacji wszystkich dziedzin życia i do gruntownej krytyki mitów cywilizacji śródziemnomorskiej”⁹. Podarty został testament Pitagorasa, pragnącego zaprowadzić ład na ziemi na wzór boskiego ładu kosmicznego. Nie ufano ani jego metafizyce liczb, ani Heraklitowi godzącemu sprzeczności, ani stoickiej wizji ładu opartego na determinizmie i fatalizmie. Osiemnastowieczny klasycyzm bezskutecznie poszukiwał zagubionej liry Orfeusza. Przywrócenie harmonii nie było już możliwe. Poetyckim zapisem demuzyzacji świata, uczynionym z perspektywy człowieka XX w., jest jeden z wczesnych wierszy Rymkiewicza:¹⁰

Ja, Europejczyk od czasów Stanisława Augusta,
Dziedziczący wersety spalonych ksiąg
I masoński cyrkiel,
[...]

Ja, Europejczyk z błysku magnezyj,
Tańczący z przesadną maseczką przed pałacem
dozów,
[...]

Czekałem natchniony
Na srebrny seans pamięci,
Na wielopiętrową muzykę słonecznych
filharmonii
Pod wiecznym niebem Kontynentu.
Niestety, ten film niemy, ta struna fałszywa.
Niestety, Europę pokrywa kurz
Między kartami rodzinnych albumów.
[...]

Tu, Europejczyk z poźółkłych pokoleń,
Stukam w szybę brunatnej mgły
Pięcioma palcami zmysłów.

(Z *poźółkłych pokoleń*; K, s. 22–23)

Utwór ten jest nie tylko (i nie przede wszystkim) świadectwem dysharmonii oświeceniowego świata. Mówi nam więcej: harmonii nie ma między przeszłością a terażniejszością. Epitety: szary, niemy, brunatny, pokryty kurzem,

⁹ R. Przybylski, *Klasycyzm a demuzyzacja świata*, [w:] tenże, *To jest klasycyzm*, s. 15.

¹⁰ Choć wierszy z tomu *Konwencje czy Człowiek z głową jastrzębia* nie można nazwać poetyckim wykładnikiem klasycyzmu (powstały one prawdopodobnie wcześniej niż uformował się program), są one jednak jego niewątpliwym zwiastunem.

pożółkły, uśpiony, odnosząc się do przeszłego i obecnego świata, mówią o zamieraniu komunikacji między epokami, które przedzielone są „szybą brunatną mgłą”. W szybę tę stuka poeta (utożsamienie go tu z podmiotem wiersza jest, wobec nawiązań biograficznych, uzasadnione), pragnący dotknąć przeszłości „pięcioma palcami zmysłów”, chce ją poczuć, zobaczyć, zasmakować w niej, usłyszeć głosy przodków. Zauważmy, że owo sięganie w przeszłość jest pozarozumowe. Znaczy to, iż poeta nie zawsze pisze z zamiarem nawiązania do przeszłości, nie chodzi tu o sięganie świadome do wzorów minionych, lecz o ich znajomość, one same się ujawniają, gdy będą „we krwi” piszącego¹¹. Gwarantem porozumienia między wiekami jest wspólnota ludzkich doświadczeń. Egzystencjalne niepokoje i dążenia człowieka są bowiem ponadczasowe.

Poetycką zapowiedzią powyższych rozważań są liczne utwory zawarte w zbiorze *Człowiek z głową jastrzębia*. Próba przywrócenia harmonii podjęta została przez bohaterów wiersza *Małżonkowie* (CzGJ, s. 47-48):

To były zaślubiny w czas czerwonych pogód,
To były zaślubiny pod piskliwą gwiazdą,
To były zaślubiny cyfry i płomienia.

Trąbki i werble, wrzask metafizyczny,
Cały dzień przetańczyli młodzi małżonkowie
W pałacu kategorii, na liściu zielonym.

Ten swoisty opis zaślubin charakteryzuje małżonków jako osoby o cechach przeciwstawnych. On to „cyfra”, „magister bytu”, „dzikich pszczoł papież i spowiednik głosek”, zatem ktoś, kto porządkuje świat, zamyka go w języku zgodnie z zasadami logiki i prawidłami składni. Ona jest „płomieniem”, „spółgłoską skrzydlatą”, zatem reprezentuje siły żywiołu, nie skrupowane regułami, chaos. Młodzi małżonkowie spędzają czas w miejscach, które również przywołane są w wierszu na zasadzie opozycji. Metafory „pałac kategorii”, „komnaty składni”, „krwiobieg czasu”, „rdzeń przyczyny” to przestrzenie charakteryzujące pana młodego, to „szufladki” porządkujące świat w umyśle, poprzez język. Przestrzenie panny młodej to „liść zielony”, „pościel echa”, „pestka jabłoni”, „kropla żywicy”, są to zatem obszary związane bezpośrednio ze światem natury¹². Podjęta w tym utworze próba zjednoczenia cyfry i płomienia, a więc porządku z żywiołem, abstrakcji z konkretem, kultury z naturą, skazana jest na niepowodzenie. Przywrócenie

¹¹ Szerzej pisze o tym Rynkiewicz w szkicu pt. *Poeta i język*, zawartym w zbiorze *Czym jest klasycyzm*, s. 42-43.

¹² Przyporządkowanie przez poetę cyfry pierwiastkowi męskiemu a płomienia żeńskiemu odsyła do jungowskiej charakterystyki płci (por. C. G. Jung, *Archetypy i symbole*, Warszawa 1993, s. 72-87, tu rozdz. pt. *Szyzygia: anima i animus*).

harmonijnego współzycia sprzecznych elementów nie jest już dziś możliwe¹³: „Nie spotkali się nigdy. On w literze gamma / A ona w śpiewie ptaka była pogrzebana”.

W innym wierszu bogowie, obdarowawszy ludzkość dobrami, opuszczają przeznaczone im przez człowieka na mieszkanie zamierzchłe formy rytualne:

To pewno oni, piękni i szlachetni,
Nam dali płomień, skrzyni szybkie koło,
I glob lecący przez śniegi i kwietnie
Złożyli w darze i ludziom, i pszczołom.

Nad morza mroku, w których ziemia tonie,
Pałac swój wzniesli, rzucając mieszkanie
W języku żmii i w ogniu, co płonie,
By dzikie ludy wiodły masek taniec.
(*Bogowie*; CzGJ, s. 25)

Krajobraz Europy, opuszczonej przez bogów śródziemnomorskich, to krajobraz po potopie. „Łagodne, ciepłe wiatry” tańczą wokół „czarnych i pokruszonych” fundamentów antyku. Ocean przeszłości pochłania nie tylko bogów, ale i kolejne pokolenia ludzkości wraz z całym bogactwem ich kultur:

Tysiąc i tysiąc pokoleń,
Apokalipsa owadów,
Arsenał zardzewiałych
Włóczy, automatów.
(*Europa*; CzGJ, s. 15)

Tu, podobnie jak w utworze *Sierpień* (CzGJ; s. 7–8), ci, którzy odeszli, pozostawiają po sobie ślad dla tych, którzy nadchodzą:

Tysiąc i tysiąc pokoleń
Ich głos jak trzepot zamknięty
W bursztynie z małą skazą,
Przez mocny wybuch podwodny
Rzuconym na piasek plaży,
W bursztynie, który podnosi
Różowa dłoń pięcioletnia.
(*Europa*; CzGJ, s. 15–16)

Jaki, wobec tej diagnozy, jest zatem los poety?

¹³ Wydaje się, iż uzasadnione byłoby przywołanie tu dwóch wielkich filozofów starożytności: Pitagorasa i Heraklita. Dla pierwszego z nich bowiem zasadę świata (*arche*) stanowiła liczba, dla drugiego – ogień. Byłyby to zatem dwie podstawowe opozycje w przywoływanym tu wierszu. Upraszczając możemy zatem dodać, iż o ile dawniej (od starożytności do renesansu) oba te systemy łączyła wiara w możliwość uporządkowania świata, o tyle dziś (w czasie – jak mówi poeta – „czerwonych pogód”) nie jest ona możliwa.

II. POETA WOBEC BARBARZYŃCÓW

W sytuacji, gdy „między mitem a rzeczywistością, między tym, co człowiecze, a tym, co nadprzyrodzone, zostanie wytyczona nietykalna granica i gdy – co ważniejsze – istnienie tej granicy będzie odczuwane wyraźnie przez tych, którzy zostali wygnani z królestwa mitu, poeta będzie również jednym z wygnańców”¹⁴. Nie rozumie on, dlaczego spotkał go los wygnańca, choć czuje się nim bez względu na to, czy został przez okoliczności zmuszony do opuszczenia rodzinnego kraju, czy też żyje samotnie w centrum wielkiego miasta¹⁵.

Towarzyszy mu nieustannie poczucie zagrożenia, choć nie potrafi go sprecyzować. Jego sytuacja przypomina sytuację mieszkańców Cesarstwa Rzymskiego, spodziewających się przybycia barbarzyńców, bowiem historia niczego nie uczy, może się tylko powtarzać:

Wiedz, w mrocznym centrum twej cywilizacji
Zbiegłe centaury czekają w gęstwinie;
Aż kiedyś wyjdą z lasów izolacji
I plemię ludzi, jak centaury, minie.
(*Centaury*; M, s. 20)

W podobnym nastroju utrzymany jest wiersz pt. *Zima* (CzGJ, s. 20–21), choć tutaj lęk przed zagładą tłumy ucieczka w zabawę. Usypiająca zimą natura przynosi „chłodne zapomnienie” i pomaga „odroczyć wyroki” losu:

Bawmy się dalej. My nie wiemy przecież,
Czy styczeń potrwa jeszcze dwa tygodnie.
To dla nas, wiernych, połowa stulecia
Ma nową składnię i krok tańca modny.

Kontynent tańczy, tęczę światła tryska,
A dalej ludy dzikie i noc głucha.
I jak balonik, stykając się z iskrą,
Dla ciebie, dla mnie Nowy Rok wybucha.

Michał Głowiński zwraca uwagę na podobieństwo powyższego utworu do Mickiewiczowskiej *Zimy miejskiej*¹⁶. Związki te możemy jednak dostrzec

¹⁴ J. M. Rymkiewicz, *Wygnanie z mitu*, s. 102.

¹⁵ J. Kwiatkowski polemizuje z poglądem, iż im mniejszą rolę odgrywa mit sakralny, tym mniejszą szansę rozporządza poezja oparta na symbolice z tym mitem związanej. Według badacza wygnanie z mitu sprawia jedynie, że poezja przestaje być służką teologii (por. tenże, *Nowy klasycyzm – notatki do bilansu*, „*Twórczość*” 1968, nr 4, s. 105).

¹⁶ Por. M. Głowiński, *Trudne sprawy klasycyzmu*, „*Twórczość*” 1961, nr 2, s. 127.

przede wszystkim w zakresie wersyfikacji (oba utwory zbudowane są z czterowersowych strof jedenastozgłoskowych o rymach krzyżowych żeńskich). Łączy je również podobieństwo tytułu, choć zima Mickiewicza oznacza porę roku, podczas gdy u Rymkiewicza „niesie chłodne zapomnienie”, jest metaforą uśpienia i stagnacji. Utwory te nie mają wiele wspólnego zarówno w zakresie słownictwa, jak i tematyki. Wydaje się, iż bardziej uzasadnione byłoby porównanie Rymkiewiczowskiej *Zimy* z *Walcem* Czesława Miłosza (mimo iż zbieżności wersyfikacyjne nie są tu tak oczywiste, jak w przypadku zestawienia z *Zimą miejską*¹⁷). W obu utworach atmosfera zabawy skontrastowana jest z wizją zagłady i upodlenia. Wałc tańczony na balu w ostatnią noc starego roku ma znaczenie symboliczne. Oznacza pograżoną w nieświadomości Europę, pragnącą zapomnieć o grożącym jej niebezpieczeństwie:

Już lustra dźwięk walca powoli obraca
 [...]

I patrz: sto świeczników we mgłach się zatacza
 Sto luster odbija snujący się bal.

[...]

Aż przyjdzie czas gniewu, dopełnią się miary
 I krzakiem ognistym śmierć stanie we drzewiach.
 (*Walc; Poezje*, Warszawa 1988, s. 72–73)

Już glob zielony kryją lśniące szrony
 [...]

Pod płatkami śniegu leży Europa
 I pokolenie tańczy w karnawale
 [...]

Być może jutro w tajnych gniazdach zimy
 Zamieć się zerwie, by zginął świat stary.
 (*Zima*, CzGJ, s. 20–21)

Podobieństwo tych utworów nie oznacza jednak, iż spojrzenie na historię jest u obu poetów takie samo. Miłosz pisze o ukąszeniu heglowskim, podczas gdy dla Rymkiewicza historia nie jest ruchem ku postępowi, o czym świadczą chociażby dwudziestowieczne doświadczenia. Proces historyczny to: „ogromny, kotłujący się ocean przeszłości, w którym wszystko

¹⁷ Miłosz buduje swą czterowersową strofę z dwunastozgłoskowców o rymach żeńskich, przeplatanych z jedenastozgłoskowcami o rymach męskich. Jedynie sześć zwrotek, będących zapisem przyszłościowej wizji katastrofy pisanych jest (nie zawsze konsekwentnie) jedenastozgłoskowcem.

istnieje równocześnie. Nie ma żadnego strumienia, żadnej rury, którą ta woda zmierzałaby do jakiegoś celu"¹⁸.

O spełnionej apokalipsie i jej konsekwencjach mówi bohater wiersza *Bias z Priene* (M, s. 19):

To ja, Bias, mówię. Chodziłem po ziemi,
Którą dźwigały żółwie. [...]

Zwoziłem owies lub stawiałem żagle,
Dym szedł z komina i pies szczekał w nocy.

Potem nadeszli Goci z piszczalką i drozdem,
Potem obcięto język lub obcięto głowę,

Potem wyjęto serce. Stały zegary.
[...]

Potem znów żółwie ruszyły przed siebie
Zieloną tarczę Ziemi unosząc na grzbietach.

Porządek historii (jeśli możemy go nazwać porządkiem) jest więc zaskakujący, bo oto barbarzyńcy, którzy zatrzymali czas (czas starej kultury), uruchamiają na nowo wskazówki zegara – tworzą od początku nową cywilizację.

Otoczony przez barbarzyńców poeta chroni się w przeszłość, „reaktywuje ją i ponawia, bo wie, że tylko odnajdując swe miejsce w przeszłości, może odnaleźć swe miejsce w czasie teraźniejszym”¹⁹. Jednym z najbogatszych kulturowych źródeł przeszłości jest antyk, którego symbol – pokonany, lecz jednocześnie zwycięski Rzym – staje się tematem utworu Rymkiewicza *Epitafium dla Rzymu* (M, s. 37)²⁰. Poeta, posługując się barokową antytezą, charakteryzuje Rzym jako – jednocześnie – zwycięski i podbity, zdobyty i zdobywany. Został on pokonany przez historię, zburzony przez barbarzyńców, lecz trwa w świadomości kolejnych pokoleń, gdyż jego oddziaływanie wykraczało daleko poza jego terytorialne granice: „Patrz. Kolumna złamana i w pałacach kroki / Pokoleń. Tylko wiary i popiół i imię.// Ten jest Rzym. Gwiazda może w tych ruinach błdzi / I błyska,

¹⁸ „Jak dobrze być poetą powiatowym”. Z J. M. Rymkiewiczem rozmawia A. Waśko, „Arka” 1993, nr 44/45, s. 69–70. Choć wywiad ten przeprowadzony był w okresie, gdy poeta podkreśla już wyraźnie dystans do programu swej młodości, zawarte tu spojrzenie na historię nie uległo zmianie.

¹⁹ J. M. Rymkiewicz, *Poeta i barbarzyńcy*, [w:] tenże, *Czym jest klasycyzm*, s. 64.

²⁰ Wiersz ten jest nawiązaniem do epigramatu włoskiego poety Witalisa. O związkach utworów Rymkiewicza z barokiem pisze M. Rowińska w artykule pt. *Wiersze o Rzymie miejscem spotkania Jarosława Marka Rymkiewicza z Mikołajem Sępem Szarzyńskim* (por. *Barok i barokowość w literaturze polskiej*, Opole 1985, s. 117–124).

jak błyskała i miastu, i światu, // Bo miasto świat zdobyło, a świat zdobył miasto / I wszystko w proch upadło, by znowu Czas rządził". Rzeka Tybr jest tu symbolem kolejnego paradoksu – oznacza trwałość tego, co zmienne. To, co przepływa w czasie, co ma zdolność ożywiania w kolejnych epokach, co jest zawsze aktualne, będzie trwało, mimo upływu czasu, mimo zniszczenia materialnych symptomów przeszłości: „O chwilo, o przemiano. W tym Rzymie ukryty / Inny Rzym wciąż kiełkuje, wolny i podbity. // Wszystko ku zmianie pędzi. Tylko Tybr śpiewa / I płynie tam, gdzie morze swe delfiny pasie: // To, co w czasie stać miało, Czas kruszy i zwiewa. / To, co przepływa w czasie, będzie trwało w Czasie". Historyczny czas linearny został tu pokonany przez czas mityczny, czas kultury.

Kryzys symboliki śródziemnomorskiej (zarówno antycznej, jak i chrześcijańskiej) prowadził w XVI i XVII w. do łączenia w wierszu elementów mitologii greckiej i rzymskiej z symboliką chrześcijan²¹. W ten sposób poeci – mimo świadomości beznadziejności swego trudu – starali się scalić z resztek rozpadający się sakralny świat.

III. KLASYCYZM WOBEC PRZESZŁOŚCI

Diagnoza sytuacji, w jakiej znalazła się kultura europejska, stała się punktem wyjścia sformułowanego przez Rymkiewicza programu współczesnego klasycyzmu. Jednym z najistotniejszych jego postulatów jest konieczność określenia przez poetę swego stosunku do przeszłości, bowiem „rzeczywiste przełomy literackie – a znaczy to: przełomy, które potrafią nadać odrębny wyraz poezji choćby jednego pokolenia – rozpoczynają się od odnalezienia przez poetów swego miejsca w tradycji”²².

Sięganie do przeszłości nie jest formą ucieczki od teraźniejszości, chodzi jedynie o to, by w całym bogactwie minionego czasu osadzić swoje istnienie, by określić swój stosunek do przodków, bo tylko rozumiejąc ich życie, możemy zrozumieć własne. Łączy nas z nimi nasze człowieczeństwo, wspólnota doświadczeń. Od przeszłości uciec nie sposób, bowiem kultura, kształtowana przez kolejne wieki, nie pozostaje bez wpływu na nas tu i teraz, ona formuje nas, czy tego chcemy czy nie, czy mamy tego świadomość, czy trwamy w niewiedzy. Taki stosunek do tradycji zbliża poetę do Eliota, który wykraczając poza opozycję „klasyk – romantyk”, definiuje klasyka jako twórcę dojrzałego pod względem umysłu, obyczaju i języka (dojrzałość

²¹ Rymkiewicz ukazuje to zjawisko na przykładzie utworów J. A. Morsztyna, M. Sępa-Szarzyńskiego oraz wybranych angielskich i hiszpańskich poetów metafizycznych.

²² J. M. Rymkiewicz, *Trzy wiersze*, [w:] *Lenże, Czym jest klasycyzm*, s. 15–16.

musi cechować również epokę, w której tworzy). Dojrzałość języka w literaturze oznacza, że „poeta ma świadomość swoich poprzedników i że my mamy też świadomość poprzedników jego twórczości, tak jak dostrzegamy cechy dziedziczne u jakiejś osoby, która jest przecież indywidualna i jedyna. Poprzednicy nie muszą być jacyś wielcy i poważni, ale ich osiągnięcia muszą być tego rodzaju, że nasuwają myśl o niewyzyskanych jeszcze możliwościach języka”²³. Klasyk Rymkiewicza również nie jest adwersarzem romantyka²⁴, tak jak nie jest wielbicielem poetyki Nicolasa Boileau. To, co wiąże go z osiemnastowiecznymi przodkami, to szacunek dla wielkich poprzedników (należy pamiętać, że współczesny klasycyzm rodzi się ze sprzeciwu wobec awangardy odrzucającej przeszłość). Poeta „wybiera i jest wybierany” przez określoną tradycję. Wiersz jest „przekrwioną tkanką w żywym organizmie sztuki [...]. Jego elementy są w ciągłym ruchu i podlegają zmianie wraz ze zmianą kontekstu, czyli wówczas gdy obok owego wiersza pojawia się wiersz nowy”²⁵. Twórczość poetycka jest dla Rymkiewicza „odwzorowywaniem i ponawianiem kształtów, które znał czas miniony, [...] wzory wiersza są bowiem [...] obrazami i wzorami archetypicznymi”²⁶. Pojęcie archetypu przejmując poeta od Junga, dla którego są one „reprezentacjami psychologicznie koniecznych reakcji na pewne typowe sytuacje”²⁷. „Nie chodzi tu o «odziedziczone» wyobrażenia, lecz o odziedziczony sposób funkcjonowania psychicznego, podobnie jak dziedziczony jest sposób, w jaki wykluwa się pisklę z jajka, ptaki budują gniazda [...]. Innymi słowy chodzi tu o pewien *pattern of behaviour* («wzorzec zachowania»)”²⁸. Istniejące zawsze i *a priori* archetypy są treściami nieświadomości zbiorowej (kolektywnej). Jungowski artysta, aby zintegrować archetyp ze świadomością, posługuje się symbolem. Tylko poprzez symbol archetyp dociera do świadomości. Takie działania wprowadzają twórcę w porządek kosmosu, zapewniają mu harmonię: „Kto mówi za pomocą praobrazów, ten mówi tysiącem głosów, ujarzma i przewzyca, a jednocześnie podnosi wyżej to, co określa: przypadkowe i przemijające czyni wiecznotrwałym, los indywidualny przekształca w los ludzkości, a tym samym wyzwala w nas te pomocne siły, które zawsze

²³ T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk?*, przeł. H. Pręczkowska, [w:] tenże, *Szkie literackie*, red. W. Chwałewik, Warszawa 1963, s. 209.

²⁴ Warto tu przytoczyć słowa R. Przybylskiego, który pisze: „współczesny klasyk rozumie lepiej znaczenie romantyzmu niż niejeden jego apologeta, który zredukował tę wielką postawę poetycką do spontanicznej ekspresji swego wydrążonego ja. Klasyk wie, że tylko przemyślenie romantyzmu może doprowadzić do rozpoznania egzystencjalnej sytuacji współczesnego człowieka” (por. tenże, *Klasycyzm a demuzycalizacja świata*, s. 18).

²⁵ J. M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm*, s. 166 i 167.

²⁶ Tamże, s. 168.

²⁷ J. Prokopiuk, C. G. Jung, *czyli gnoza XX wieku*, [w:] C. G. Jung, *Archetypy i symbole*, Warszawa 1993, s. 20.

²⁸ J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, Warszawa 1993, s. 62–63.

umożliwiały ludzkości wyratowanie się z każdego niebezpieczeństwa i przerwaniu nawet najdłuższej nocy. [...] W tym tkwi tajemnica oddziaływania sztuki”²⁹.

IV. POETA METAFIZYK – ŁOWCA ARCHETYPÓW

Poeta ma jednak świadomość, iż używane przez niego symbole – jeżeli zechce się nimi posługiwać – nie łączą go z czytelnikiem, tzn. nie posiadają już wartości psychologicznej czy emocjonalnej, nie stanowią o wspólnocie doświadczeń poety i odbiorcy. Zostały pozbawione wartości sakralnej, dlatego gdy pojawiają się w wierszu, zostają uznane za symbole indywidualne, będące własnością tylko jednego poety, żyjemy bowiem w „społeczeństwie okradzionym z archetypicznych symboli”, w czasach, gdy poezja „zdaje się być [...] wielu piszącym niemożliwa lub prawie niemożliwa, bo poeta i ludzie czytający jego wiersze mówią innymi językami; bo symbole ewokowane przez poetę, nie będąc wspólną własnością wszystkich, nie są już symbolami wiążącymi”³⁰.

Przyczyn takiej sytuacji upatrywał poeta w despiirytualizacji współczesnego świata, której przejawem jest „roztrwonienie archetypicznych obrazów” i zanik podstawowych (inaczej: metafizycznych) doświadczeń, doświadczeń, w których owe obrazy ujawniają się poprzez symbole. Doświadczenie metafizyczne ma szczególne znaczenie. Nie umyka z pamięci, jak przelotne doznanie. Jest to przeżycie „nie do zapomnienia”. Poprzez nie dana jest nam „ontologiczna hierarchia”³¹, pozwalająca odróżnić dobro od zła i będąca warunkiem porozumienia między poetą a czytelnikiem. Jednak zasób archetypalnych symboli i wzorów, choć został zapomniany, jest niezniszczalny. Jego nieustanne przywoływanie i przypominanie to zadanie poety metafizyka. To jemu, jako jednemu z nielicznych, dane jest owo podstawowe doświadczenie. Czym różni się on od poety zapisującego doświadczenie historyczne? Ten ostatni (jeśli nie jest tylko kronikarzem teraźniejszości) szuka w każdym doświadczeniu historycznym tego, co ponadczasowe. Zmierając od pamięci indywidualnej, od własnych wspomnień z przeszłości, dociera do pamięci zbiorowej, do wspólnych doświadczeń ludzkości. Inaczej jest z poetą metafizykiem. Dla niego „znaki czasu teraźniejszego” są tylko potwierdzeniem doświadczenia metafizycznego. Poeta, za pomocą symboliki swego pokolenia, zapisuje to, co zostało

²⁹ Cytat za: J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, s. 41.

³⁰ J. M. Rymkiewicz, *Puszka Pandory*, [w:] tenże, *Czym jest klasycyzm*, s. 124 i 125.

³¹ Rymkiewicz nawiązuje tu do rozważań zawartych w książce Karla Mannheima *Diagnoza naszego czasu*.

ujrzane okiem wewnętrznym, „zasłyszane we śnie”. Gdy odtwarza obraz ptaka ze snu, dostrzega ptaka rzeczywistego, bowiem „w każdym doświadczeniu metafizycznym jest coś, co nas – tu i teraz żyjących – potwierdza, coś, co jest tylko historyczne, ponieważ nasza plemiczna pamięć żywi się naszym indywidualnym życiem”³². Zapis tego doświadczenia winien być nieustannie ponawiany, dopóki nie stanie się rytuałem utrwalającym zapomniane symbole we wzorze wiersza.

„Ponawianie wzoru” nie oznacza tutaj służebnej wobec przeszłości funkcji poezji, nie oznacza powielania poetyk czasu minionego³³, uświadamia tylko, iż warunkiem przetrwania dzieła poety jest „wpisanie” go w ponadczasowy porządek bytowania, bowiem wzór archetypalny jest uniwersalny, jest wspólny dla wszystkich pokoleń. Jednak każde pokolenie musi „ubrać” ten wzór we własny system symboli czy znaków, aktualnych i zrozumiałych dla społeczności swego czasu historycznego. „Można by powiedzieć, że archetypiczny wzór wypełnia się wówczas lub obrasta nową i zmienną treścią historyczną, która jest treścią jednego pokolenia. Tak ze szkieletu opadają zetlałe jedwabie, byśmy mogli go ubrać w suknie piękniejsze i bogatsze”³⁴.

Nakładanie na szkielet nowego jedwabiu (odnawianie danego wzoru) to zadanie poety metafizyka. Jednak obecna sytuacja, gdy symbol został zapomniany, stawia pod znakiem zapytania sensowność jego działań. Metafizyk został pogrzebany:

Szkielet w obłoki wzięto. Obłoki przekwitły
I obłoków nie było. Tylko wiatr roznosił

Skrwawione pióra czasu, piski i świergoty.
(*Pogrzeb metafizyka*; CzGJ, s. 60)

Powyższe rozważania pozwalają nam sformułować jedno ze znaczeń terminu metafizyka w twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza. Metafizyka to sięganie w sferę podświadomości kolektywnej, wydobywanie z niej zapomnianych archetypicznych wzorów i przywracanie ich społeczności, w szatach symboliki czasu teraźniejszego. Takie rozumienie tego terminu zbliża poetę do C. G. Junga, dla którego archetyp, istniejący *a priori* a będący domeną nieświadomości zbiorowej, jest metafizyczny, bowiem za metafizyczne uznaje psycholog to, co istnieje poza świadomością³⁵.

³² J. M. Rymkiewicz, *Puszka Pandory*, [w:] tenże, *Czym jest klasycyzm*, s. 130.

³³ Należy mieć jednak świadomość, że *ars poetica* obowiązująca w danej epoce musi określić się w pewien sposób wobec poetyk przeszłości, powstaje w opozycji do nich bądź z nich czerpie.

³⁴ J. M. Rymkiewicz, *Puszka Pandory*, [w:] tenże, *Czym jest klasycyzm*, s. 128.

³⁵ Por. J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, s. 66-67.

V. CZAS I PAMIĘĆ

Fundamentalne znaczenie dla programu klasycyzmu miało przyjęcie kołowej koncepcji czasu, zgodnie z którą przeszłość i przyszłość spotykają się w teraźniejszości. Zmiana jest substancjalna, tzn. iż istotą rzeczy jest to, że podlegają one nieustannej przemianie. Takim przemianom podlegają więc również dzieła sztuki. Gdy powstaje dzieło sztuki, zmienia się coś w istniejących już wcześniej dziełach. „Obrazy i wiersze są w ruchu, są ruchem samym, a przeto i owe rzeczy, które wiersz czy obraz izoluje i ocala, są nadal w ruchu lub nawet – jeśli zgodzimy się z Bergsonem – są ruchem samym”³⁶. Oznacza to, iż dzieło powstające dzisiaj, może być komentarzem do dzieła powstałego w przeszłości, może ukazać je nam w innym świetle, przez pryzmat naszego dwudziestowiecznego doświadczenia. Jednocześnie aby zrozumieć przeszłość, musimy odnaleźć to, co łączy nas z naszymi przodkami, musimy uświadomić sobie, że wiążę nas z nimi nasze człowieczeństwo, którego istota nie zmienia się w czasie. Innymi słowy: „Doświadczenie poetyckie, zapisane przed wielu laty, nie jest doświadczeniem czasu przeszłego. Jest równocześnie doświadczeniem czasu zwanego teraźniejszym”³⁷. Głosy z przeszłości mówią często to samo, co mówimy my i co będą mówić nasi następcy.

Rymkiewiczowska koncepcja czasu nie była jednoznacznie rozumiana. B. Żurkowski³⁸ jedność czasu określa jako „istnienie absolutu czasowego, stanowiącego przeciwieństwo lub raczej fundament momentów idiograficznych”. W. Raszewski³⁹, uzbrojony w heglizm, zaznacza, iż nie można porównywać przeszłości z teraźniejszością, chyba że chodzi tu o czas fikcyjny, poetycki. Dla Śliwonika⁴⁰ utożsamienie czasów „pachnie chrześcijańskim uniwersalizmem”. Tymczasem wydaje się, iż aby zrozumieć intencje Rymkiewicza, należy przyjrzeć się, w jaki sposób wykorzystuje on filozoficzne źródła swej koncepcji. Do źródeł tych należą: konwergencyjna koncepcja czasu Teilharda de Chardina⁴¹, rozważania Bergsona o czasie, który jest jednością przeszłości i teraźniejszości⁴², Jungowska teoria nieświadomości „ulokowanej” poza czasem i przestrzenią⁴³, poglądy Eliota, według których

³⁶ J. M. Rymkiewicz, *O jedności czasu*, [w:] tenże, *Czym jest klasycyzm*, s. 74.

³⁷ Tamże, s. 79.

³⁸ Por. B. Żurkowski, *Czym jest klasycyzm?*, „Odra” 1967, nr 7/8, s. 83.

³⁹ Por. W. Raszewski, *Elegancja, elegancja*, „Współczesność” 1969, nr 10, s. 5; tenże, *Wieczność, chwila, historia*, „Współczesność” 1969, nr 5, s. 3.

⁴⁰ Por. L. Śliwonik, *Nowy klasycyzm – marzenia i rzeczywistość*, „Kultura” 1965, nr 20, s. 3.

⁴¹ Por. T. de Chardin, *Moja wizja świata*, [w:] tenże, *Pisma*, t. 3, Warszawa 1987 (tu rozdz. pt. *Stożek czasu*).

⁴² Por. H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, Warszawa 1957, s. 285–300.

⁴³ Por. J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, s. 23.

nowo powstające dzieło literackie zmienia recepcję wcześniejszych dzieł. Wszystkich tych myślicieli, tak różnych przecież od siebie, łączy zerwanie z linearną koncepcją czasu. Wszyscy oni – jak sugeruje Rymkiewicz – czytali św. Augustyna⁴⁴. Przywołanie przez poetę biskupa z Hippony uprawnia nas do sięgnięcia do *Wyznań*, w których czytamy: „istnieją [...] trzy dziedziny czasu: obecność rzeczy minionych, obecność rzeczy teraźniejszych i obecność rzeczy przyszłych. [...] Obecnością rzeczy przeszłych jest pamięć, obecnością rzeczy teraźniejszych jest dostrzeganie, obecnością rzeczy przyszłych – oczekiwanie”⁴⁵ (podkr. M.W.-Ł.). „Obecność przeszłości i przyszłości jest możliwa zatem dzięki trzem funkcjom umysłu, jakimi są: oczekiwanie, uwaga i pamięć. To, czego umysł oczekuje, poprzez to, na co zwraca uwagę, przechodzi w to, co on zapamiętuje. Na pewno przyszłości jeszcze nie ma. A jednak tkwi w umyśle oczekiwanie przyszłości. Na pewno przeszłości już nie ma. A jednak przechowuje się w umyśle pamięć o przeszłości”⁴⁶. Augustyn stawia również pytanie: „czym jest pamięć?”, ale odpowiedź Rymkiewicza będzie inna niż ta, którą możemy odnaleźć na kartach *Wyznań*. U Augustyna pamięć przypisana jest jednostce, indywidualum. „Dochodzę” – pisze Święty – „do pałacu m o j e j pamięci” (podkr. M.W.-Ł.), gdzie gromadzą się moje wyobrażenia, uczucia, wiedza i utrwalają zmysłowe obrazy, pałacu, gdzie mieszka mój Bóg⁴⁷. Pamięć Rymkiewiczowska jest pamięcią zbiorową, pamięcią kultury, do jej „domu” k a ż d y może wejść. „W tym domu jest ogromna biblioteka, tysiące korytarzy, setki tysięcy regałów. Pamięć stoi na progu, wita wchodzącego, bierze go za rękę i prowadzi przez korytarze, między regałami”⁴⁸. Jest to więc pamięć, do której dostęp mają wszyscy i którą wzbogacają kolejne pokolenia twórców kultury. Pamięć jest „siłą organizującą nasze życie. To ona przecież nadaje znaczenie wszystkim naszym gestom i wszystkim wypowiedanym przez nas zdaniom, które kształtują się w naszym umyśle. Nadaje znaczenie? Tak. Bo pozwala nam porównać te nasze wyobrażenia i te nasze zdania z wyobrażeniami i zdaniem innych ludzi, tych, którzy żyją obok nas i tych, którzy żyli przed nami. Czyli pozwala nam umieścić te nasze zdania i wyobrażenia w kontekście innych zdań i wyobrażeń: a więc w kontekście kultury”⁴⁹. Wtedy nasza pamięć przekształca to, co indywidualne i subiektywne w coś, co istnieje znacząco, tzn. co podlega konfrontacji z innymi elementami

⁴⁴ Por. J. M. Rymkiewicz, *O jedności czasu*, s. 89.

⁴⁵ Św. Augustyn, *Wyznania*, Warszawa 1987, s. 289.

⁴⁶ Tamże, s. 298.

⁴⁷ Rozważaniom o pamięci poświęca Augustyn wiele miejsca w X księdze *Wyznań* (por. *Wyznania*, s. 226–246).

⁴⁸ Mickiewicz czyli wszystko. Z J. M. Rymkiewiczem rozmawia A. Poprawa, Warszawa 1994, s. 30.

⁴⁹ J. M. Rymkiewicz, *Aleksander Fredro jest w złym humorze*, Warszawa 1982, s. 84–85.

kultury i co pośród tych elementów odnajduje swoje własne miejsce. Rymkiewiczowska wizja czasu, pisze Michał Głowiński, jest „wizją jednej wielkiej synchronii, w której występuje obok siebie wszystko, co dla poety jest w dziejach wartościowe i kulturalnie pobudzające, a także zapowiedzi czy jakby prefiguracje tego, co ma się zdarzyć w przyszłości”⁵⁰. Poetyckim zapisem refleksji o czasie jest wiersz *Kurort*, w którym poeta ukrywa się pod maską Goethego:

Tak czas przeszły nas zwodzi, bo on się powtórzy
W innym czasie, zaprzyszłym. [...]

Co dziś zwiesz przyszłością,
Wczoraj przeszłością było. [...]

I wszystko przelamane, i wszystko upada
W czas przeszły, a czas przeszły, nim zdąży się stać
Czasem przyszłym, upada w czas niegdyś zaprzyszły.
(*Kurort*; M, s. 9)

Monolog Goethego, którego fragment został tu przytoczony, wypowiediany jest poza czasem, w nieokreślonym bliżej „Wiecznym Teraz”. Wskazuje na to użycie przez podmiot czasowników w czasie teraźniejszym, przeszłym i przyszłym, w odniesieniu do przeszłości, do wspomnień. Centralne miejsce w tych wspomnieniach zajmuje Lotta. Jest ona jednocześnie śmiertelna i nieśmiertelna. Nieśmiertelność zapewniła jej sława kochanka, dlatego jest wieczna, trwa w czasie kultury, w czasie Goethego. Drugim bohaterem wspomnień jest falcgraf, inny wielbiciel Lotty. Został on utrwalony w czasie, dzięki sławie swej wybranki („Ten falcgraf neuburski,/ Rozszarpany przez gwiazdy, powróci tu z czasem,/ Z twoim czasem, nie z jego”). Lotta żyje zatem w czasie Goethego, falcgraf w czasie Lotty. Ale i Lotta, i falcgraf zawdzięczają nieśmiertelność wielkiemu niemieckiemu klasykowi.

Odwoływanie się do wielu koncepcji czasu pozwala sądzić, iż naszemu twórcy manifestów nie chodziło o adaptację dla swego programu jednego konkretnego systemu filozoficznego (ani o kompilację tych systemów, jak twierdzili niektórzy krytycy⁵¹). Pragnął on raczej wydobyć z każdego z nich to, co wydaje się im wszystkim wspólne – prawdę o istnieniu przeszłości w pamięci czasu teraźniejszego. Wskazanie, iż wielu żyjących w różnych czasach myślicieli dochodzi do podobnej wizji rzeczywistości jest potwierdzeniem wspólnoty ludzkich doświadczeń i sensu komunikowania się z przodkami.

⁵⁰ M. Głowiński, *W poszukiwaniu czasu teraźniejszego (O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza)*, „Osnowa”, Łódź 1964 (właśc. 1965), s. 189.

⁵¹ Por. J. Przyboś, *Nowatorstwo a nowatorszczyzna, klasycyzm a malarstwo*, „Życie Literackie” 1967, nr 41, s. 5 oraz Z. Bięńkowski, „Klasycyzm”, „Kultura” 1967, nr 16, s. 11.

Symbolem jedności wszystkich czasów jest – dla Rymkiewicza – róża⁵². Obecna w wierszach wielu poetów przestaje być symbolem indywidualnym, nie oznacza zobrazowanych treści psychicznych podmiotu, jest symbolem zmiany. Róża ofiarowana Radziwiłłowi w wierszu Naborowskiego⁵³, róża Trembeckiego i Achmatowej, Yeatsa i Jastruna jest „pięknym przedmiotem kultury”. Wielokrotnie ocalana oznacza nie tylko wytrwałą miłość, ale i wierność wobec tych, którzy ocalali ją niegdyś i tych, którzy będą ją ocalać w przyszłości. Rymkiewicz wpisuje się w ten dialog pokoleń, dodając do tego poetyckiego „bukietu” róż także swoją różę, którą oddaje Danielowi Naborowskiemu:

Ta sama róża w dłoni króla brytyjskiego
Ta sama róża w puchu ptaka ledejskiego

[...]

Te same w płatkach róży kości rozsypane
To samo złote ciało w które są odziane.

[...]

Ta sama dusza w ciele jest to samo z ciałem
To samo miałeś ze mnie co ja z ciebie miałem

Ta sama nasza róża nasze krótkie lata
Ten sam który nas pędzi zefir z tego świata

[...]

To na dół to do góry z czasu się wynurza
Może to być poeta albo może róża.

(*Róża oddana Danielowi Naborowskiemu*; CD, s. 5–6)

Rozważania o czasie stały się dla Rymkiewicza pretekstem do polemiki z nurtami awangardowymi, szczególnie z programem poetyckim Przybosa. Wbrew temu, co sądzi mistrz awangardy, nie można wypłatać się z tradycji, uciec od konwencji, by spojrzeć „dziewiczym okiem” w przyszłość. Nie można powrócić do raj, do krainy dzieciństwa, do Arkadii czy natury, gdyż tymi przestrzeniami rządzi konwencja, wzór, umowa społeczna. Terminy „sztuka pierwotna” czy „sztuka prymitywna” nie znajdują odzwierciedlenia w rzeczywistości. Sztuka nie jest prymitywna – jest w t ó r n a wobec ludzkich doświadczeń. Poezie nie uda się „zdefiniować” wierszem uczuć nieprzekazywal-

⁵² Por. J. M. Rymkiewicz, *O jedności czasu*, [w:] tenże, *Czym jest klasycyzm*, s. 76–77.

⁵³ Por. D. Naborowski, *Róża, Przypisana po koledzie Księżu imci Krzysztofowi Radziwiłłowi*, [w:] tenże, *Poezje*, oprac. J. Dürr-Durski, Warszawa 1961, s. 170–171.

nych, „pozajęzykowych afektów”, gdyż materię wiersza stanowi język, a ten jest skonwencjonalizowanym wytworem kultury⁵⁴. W procesie twórczym dochodzi jednocześnie do aktu depersonalizacji⁵⁵ i personalizacji. Polega on na rozłączeniu osobowości czy psychiki piszącego od materiału poetyckiego i pojawieniu się tzw. „persony”, „osobowości stylistycznej” (*Czym jest klasycyzm*; CzJK, s. 175–177). Takie założenie wynika ze sprzeciwu wobec nieuprawnionego zagładania w duszę poety, a także z odrzucenia poglądu, iż możliwe jest w poezji dokonywanie ekwiwalentyzacji uczuć.

Stanowisko Rymkiewicza wobec awangardy, która w sposób istotny wpływała na kształt poezji współczesnej, spotkało się z akceptacją wielu badaczy. Jerzy Kwiatkowski pisał: „Rymkiewicz należy do tych, którzy przywracają zachwianą równowagę między «formą» a «treścią», do tych, którzy nie ulegli zbiorowej psychozie formalistyczno-lingwistycznych teorii i dla których poezja pozostała kwestią znaczeń, nie: znaków”⁵⁶. Podobnie ocenili stanowisko autora manifestów Jacek Trznadel⁵⁷ oraz Włodzimierz Maciąg⁵⁸. Artykuł tego ostatniego stał się pretekstem do ostrej polemiki urażonych mistrzów awangardy: Juliana Przybosia⁵⁹ i Zbigniewa Bieńkowskiego⁶⁰.

Przekonanie o jedności czasu oraz o wspólności ludzkich doświadczeń pozwala stwierdzić, iż klasycyzm to: „nieustanna walka o swoje miejsce w kulturze, a więc w czasie teraźniejszym, to nieustanna świadomość, że czas przeszły jest czasem teraźniejszym, świadomość, że nie ma idiomu poetyckiego czasu minionego i czasu teraźniejszego, bo jest jedno wielkie morze języka poetyckiego poza czasem, to wreszcie nieustanne projektowanie siebie i innych w przyszłość”⁶¹.

Język, jakim posługuje się Rymkiewicz, mimo swej „prześwieconej delikatną ironią i humorem elegancji”⁶² nie zapewnia jednoznacznego rozumienia tez programowych autora. By się o tym przekonać, wystarczy prześledzić recepcję zbioru *Czym jest klasycyzm*. Niektórzy badacze, rozumiejąc, iż szkice te pisane

⁵⁴ J. M. Rymkiewicz, *O jedności czasu*, s. 81–91.

⁵⁵ Pojęcie to czerpie Rymkiewicz od Eliota (por. T. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, przeł. H. Pręczkowska, [w:] tenże, *Szkice literackie*, s. 5–6), nawiązując częściowo do jego teorii „korelatu obiektywnego”.

⁵⁶ J. Kwiatkowski, *Nowy klasycyzm – notatki do bilansu*, „*Twórczość*” 1968, nr 4, s. 103.

⁵⁷ Por. J. Trznadel, *Zamknięte i otwarte*, [w:] tenże, *Róże trzecie. Szkice o poezji współczesnej*, Warszawa 1966, s. 194.

⁵⁸ Por. W. Maciąg, *Czym jest klasycyzm?*, „*Życie Literackie*” 1967, nr 39, s. 5.

⁵⁹ Por. J. Przyboś, *Nowatorstwo a nowatorszczyzna, klasycyzm a malpiarstwo*, „*Życie Literackie*” 1967, nr 41, s. 5.

⁶⁰ Por. Z. Bieńkowski, *Klasycyzm*, „*Kultura*” 1967, nr 16, s. 11.

⁶¹ J. M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm*, s. 175.

⁶² Por. A. Gonczarowski, *O perspektywach klasycyzmu*, „*Nowe Książki*” 1967, nr 21, s. 1294.

są językiem charakterystycznym dla manifestów (manifest jest nie tylko prezentacją tez programowych rodzącego się kierunku, często jest również sam w sobie tekstem literackim, operującym zmetaforyzowanym językiem), na ogół poprawnie odczytują intencje autora⁶³. Inni jednak, traktując dosłownie niektóre sformułowania tam zawarte, odbierają program jako zachętę do stylizacji⁶⁴. Ci, którzy nie dostrzegają tej zachęty w warstwie programowej, odnajdują ją w praktyce poetyckiej. Nietrudno odkryć źródła tych zarzutów. W epoce, gdy tryumfy święci poezja awangardy, sformułowania takie, jak: „ponawianie wzoru”, „repetycja” czy „imitacja” uchodzą za przebrzmiałe i są synonimami epigonizmu. Rymkiewicz broni się przed zarzutami, podkreślając różnicę między repetycją a stylizacją. Repetycja to ponowienie doświadczenia w celu odnalezienia swego miejsca w cywilizacyjnym ciągu kultury, to praca w czasie teraźniejszym. Stylizacja to kopiowanie i przeróbki wierszy dawnych, świadczące może o opanowaniu rzemiosła poetyckiego, ale nie mające nic nowego do przekazania, to praca w czasie przeszłym (*Poeta i barbarzyńcy*; CzJK, s. 61–62). „Praca kopisty, któremu nieobce są tajemnice warsztatu poetów czasu minionego, winna być odróżniona od prac poety, będących w swej istocie pracami magicznymi” (*Ieu sui Arnaut*; CzJK, s. 8). Powstające dzieła są nie tylko komentarzami do dzieł poprzednich. Są i czymś więcej – nowym elementem w teraźniejszym porządku sztuki. „Ponowienie jest zawsze odkryciem, przypomnienie jest zawsze wynalazkiem”. (*Czym jest klasycyzm*; CzJK, s. 169–171). Poeci różnych czasów odczuwali międzypokoleniową wspólnotę, ale u każdego z nich „rysunek musiał być inny, inny był rozkład akcentów, pióro obrysowywało inne realia i inne – nieco inne doświadczenia”. To właśnie warunkuje niepowtarzalność nowego dzieła, to świadczy o jego specyficznym „odcieniu”. „Wszystko, co mamy do dodania (i do stracenia), to ten odcień, ułamek złudnej i przemiennej wiedzy o nas samych”, zatem „repetycjami są wiersze «oryginalne»” (*Naborowski*; CzJK, s. 25–27). Pojęcie imitacji wiąże się z przekładem. Imitacja – w przeciwieństwie do tłumaczenia oddającego wiernie martwe już dla nas realia – polega na „uczynieniu języka czasu minionego językiem naszego «wiecznego teraz»”⁶⁵, tzn. na wydobyciu z dzieła tego, co wspólne doświadczeniem ludzkości, co zawsze aktualne.

W szkicu *Trzy wiersze* (CzJK, s. 18) poeta podkreśla jeszcze jeden, bardzo istotny, aspekt spojrzenia na tradycję. Musi to być spojrzenie z pewnego dystansu. „Zachwyt nad pięknem natury, [...] przekazywany przez poetę żyjącego w wieku XX winien być chyba zachwytem człowieka,

⁶³ Por. m. in. B. Zadurą, *W przodkach pogrzebani*, „Kultura” 1967, nr 25, s. 5; tenże, *Słowa, słowa, słowa*, „Współczesność” 1969, nr 8, s. 5.

⁶⁴ Por. m. in. Z. Bieńkowski, *Klasycyzm*, s. 11; B. Żurakowski, *Czym jest klasycyzm*, s. 83; J. Kwiątkowski, *Nowy klasycyzm – notatki...*, s. 104.

⁶⁵ J. M. Rymkiewicz, *Co to jest imitacja?*, „Dialog” 1971, nr 1, s. 101.

który rozumie więcej”, pisze Rymkiewicz, przypominając również o konieczności zachowania ironicznego dystansu wobec wybranych nurtów tradycji. Wybory te nie są zresztą przypadkowe. We wstępie do *Poezji* Artura Międzyrzeckiego czytamy, iż pamięć poety przede wszystkim „słyszy te głosy [...], które chce usłyszeć, i słyszy je tak, jak je chce usłyszeć. A więc wybiera wśród tych głosów i kształtuje te głosy. I choć jest mediumiczna, układa te głosy we wzór, który jest jej indywidualnym wzorem: wzorem pamięci konkretnej, jedynej i niepowtarzalnej osoby”⁶⁶.

VI. POETY METAFIZYKA DIALOG ZE ZMARŁYMI

Tezy programowe klasycyzmu znalazły swoje odbicie w poezji. Trzeci tomik poetycki, zatytułowany *Metafizyka*, rozpoczyna wiersz-manifest *Czym jest klasycyzm?* (s. 5–6), będący swoistą poetycką wersją szkicu pod tym samym tytułem. Klasycyzm nie jest tu „ukochaniem tego, co ładne i gładkie”. Dziś poeta nie umiera już za „Sonet dystych jamb spondej dopełniacz wiersz wolny za / Interpunkcję”, ale:

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

Uczestnictwo w przeszłości to chleb powszedni poety, to nieustanny dialog pokoleń, to czerpanie z bogatych zasobów języka poetyckiego wszystkich epok. Obrazem poety karmiącego z ręki krzyczących z głodu zmarłych wpisuje się Rymkiewicz w romantyczną tradycję postrzegania poety jako komunikującego się ze światem duchów pośrednika między

⁶⁶ J. M. Rymkiewicz, *Poeta i pamięć*, [w:] A. Międzyrzecki, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 16. Przytoczony tu fragment jest odpowiedzią na pytanie, które stawiali sobie krytycy śledzący twórczość J. M. Rymkiewicza: Czy poeta ten chce ocalić cały dorobek kultury, czy tylko wybrane nury tradycji? Jedni twierdzili, że całość (por. m. in. J. Trznadel, *Różne trzecie...*, s. 295; B. Żurkowski, *Czym jest klasycyzm*, s. 83), inni, że tylko to, co godne oczenia (m. in. B. Zadura, *Słowa, słowa, słowa*, s. 5). Tymczasem wydaje się, że oba te stanowiska można pogodzić. Cały dorobek kultury istnieje potencjalnie jako propozycja dla tych, którzy sięgają do jego bogactwa, ale jako całość jest on zapomniany. W pamięci konkretnego poety żyją bowiem tylko te dzieła czy ci twórcy, którzy jemu wydają się bliscy. Tak żyje – pisze Rymkiewicz w szkicu *Ieu sui Arnaut* – Arnaut Daniel w pamięci Dantego.

ziemią a niebem, jako obrońcy pamięci. Zacerpnięte z Mickiewiczowskiego obrzędu Dziadów karmienie zmarłych jest formą spłacania długu wobec przeszłości i nieustannym jej ożywianiem. Rymkiewicz sięga do tradycji romantycznej. Jego interpretacja II części *Dziadów* brzmi jak komentarz do programu klasycyzmu:

Dziady napisane są [...] nie po to, żeby odtworzyć jakiś białoruski czy litewski obyczaj [...]. Chodzi tu o pokazanie różnych sposobów istnienia czy różnych dziejów różnych istnień rzuconych w obrzęd istnienia. Wplątanych w ten obrzęd, w którym – i to wydaje mi się bardzo ważne – zostaje zatarta granica między życiem a śmiercią i nie da się życia od śmierci oddzielić. Nie ma granicy, która dzieliłaby obrzęd życia od obrzędu śmierci. Życie jest śmiercią, a śmierć jest życiem. Ten sam obrzęd, a różnica polega tylko na tym, że ci, którzy w nim uczestniczą, różnią się między sobą sposobem istnienia [...], nasze tutejsze istnienie jest obrzędem, zaduszym obrzędem [...], w którym dane nam jest uczestniczyć⁶⁷.

Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, że o ile lektura Mickiewicza odsyła nas do porządku metafizycznego, wprowadza w sferę sakralną, o tyle u Rymkiewicza umarli żyją w porządku kultury⁶⁸. Tę obecność poety w przeszłości nazywa J. Trznadel szczególnego rodzaju metafizyką. Poeta ona na „transcendencji [...] – od kultury do kultury”. W ten sposób współczesny człowiek miałby zastąpić „poszukiwanie daremne metafizycznej transcendencji” szukaniem obiektywnej, gwarantowanej istnieniem języka więzi między kulturami⁶⁹. Analiza utworów zawartych w zbiorze *Metafizyka* pozwala stwierdzić, iż chodzi tu jednak nie tylko o transcendencję między kulturami (sformułowanie to nie jest precyzyjne, może błędnie sugerować relacje między współistniejącymi jednocześnie kręgami kulturowymi, np. kulturą Wschodu i Zachodu⁷⁰), ale przede wszystkim o dialog kultury przeszłości z kulturą czasu teraźniejszego, dialog ze zmarłymi. Uściślając zatem tezę Trznadla, możemy stwierdzić, iż metafizyka to swoiste zrównanie świata żywych ze światem umarłych, to przywrócenie współczesności tych, którzy odeszli, przywrócenie przede wszystkim poprzez pamięć. Umarli żyją w tekstach, które pozostawili, w języku, który nam wydaje się archaiczny, ale choć żyją, są zapomniani⁷¹. Klasycyzm metafizyczny to zasypywanie

⁶⁷ Mickiewicz czyli wszystko, s. 80 i 81.

⁶⁸ Jeszcze inaczej nawiązuje do tradycji *Dziadów* Miłosz. W *Przedmowie do Ocalenia* obcowanie ze zmarłymi („Sypano na mogiły proso albo mak / Żywiąc zlatujących się umarłych – ptaki / Tę książkę kładę tutaj dla ciebie, o dawny, / Abyś nas odtąd nie nawiedzał więcej”) wynika z poczucia moralnego obowiązku ocalenia (w pamięci) tych, którzy zostali doświadczeni okrucieństwami historii.

⁶⁹ Por. J. Trznadel, *Zamknięte i otwarte, [w:] tenże, Róże trzecie...*, s. 200–201.

⁷⁰ Rymkiewicz w swoich analizach stanu kultury koncentruje się na cywilizacji Morza Śródziemnego, nawiązując do antyku i chrześcijaństwa.

⁷¹ Jest to drugie, po jungowskim, rozumienie tego terminu, przyjęte dla potrzeb niniejszej pracy.

przepaści między epokami, to dorzucanie do zasobów kultury zapomnianych bogactw przeszłości.

Współczesny klasyk, żyjący w drugiej połowie XX w., uświadomiwszy sobie rozpad ładu świata, wie (w przeciwieństwie do swych osiemnastowiecznych przodków), iż ładu tego nie przywróci. Nie pozwalają na to doświadczenia „epoki pieców”, rodzący się relatywizm, mnożące się bezsensowne cierpienia i przemoc. Demuzykalizacja świata jest ostateczna, dlatego trzeba nauczyć się żyć w nowej rzeczywistości. Rzeczywistość ta jest trudna dla poety „wygnanego z mitu”, tzn. wygnanego ze świata symboliki antycznej i chrześcijańskiej, symboliki Morza Śródziemnego. Dysharmonii świata towarzyszy jego despirowalizacja, przejawiająca się w zaniku podstawowych (metafizycznych) doświadczeń, które obecnie stają się udziałem jedynie poety. Poeta jest metafizykiem, który wypełnia archetypalne wzory symboliką czytelną dla swego pokolenia, przywraca je światu, ujawnia ich uniwersalizm. Dla Rymkiewiczowskiego poety sposobem na trwałość jest zakorzenienie w kulturze przodków, dialog przez pokolenia, co zostaje nazwane szczególnego rodzaju „metafizyką”. Metafizyka zatem to nie tylko jungowskie sięganie do nieświadomości, łowienie archetypów⁷², to również poetyckie „zaduszki”, podczas których przeszłość staje się terażniejszością, a żywi i umarli spotykają się w obrzędzie istnienia, w „Wiecznym Teraz”. Praktyka poetycka Rymkiewicza przekonuje nas jednak, iż takie sposoby rozumienia metafizyki nie są w tej poezji jedynymi. Świadczy o tym chociażby podjęcie dialogu z tradycją barokową. Określenie Naborowskiego jako pierwszego poety polskiej szkoły metafizycznej⁷³, pochwała poezji Morsztynów czy przywoływanie siedemnastowiecznych angielskich poetów metafizycznych implikuje metafizykę rozumianą jako poszukiwanie Boga, refleksję nad przemijaniem, śmiercią czy nieśmiertelnością. Rozpoczynając Rymkiewiczowski tomik *Animula* cykl *Wiersze w kwartanie* jest świadectwem bolesnych zmagania poety, stawiającego Bogu podstawowe metafizyczne pytania. Sposób stawiania tych pytań oraz postawa pokory wobec potęgi niebios przywodzi na myśl metafizyczne teksty polskich poetów siedemnastego wieku:

Ni żyć ni umrzeć nie chcę, a chodzę w agonii.
Czym jest to ciało, Panie, nim ciało roztrwonisz?

Czy zbudzę się do śmierci jako i do życia?
Czy pierzastego zbędę się okrycia?

⁷² Rymkiewicz nie jest do końca wierny teorii archetypów. Po latach podkreśla, iż służyła mu ona raczej jako oręż przeciwko strukturalistom i „dłubactwu przyczynkarskiemu” polskiej historii literatury. Jungizm nie jest nauką, nie można czerpać z niego reguł czy wskazówek metodologicznych (por. „Ciekawi mnie tekst życia”. Rozmowa z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem [rozm. A. Dobrowolski], „Odra” 1987, nr 1, s. 19).

⁷³ Por. J. M. Rymkiewicz, *Naborowski*, [w:] tenże, *To jest klasycyzm*, s. 34–35.

[...]

Bo mówiłem: Niech z kości spadnie sucha skóra.
A ubierałem ciało i w liście i w pióra.

Gdy nic nie wiem a czekam, aż wszystko się stanie,
Od ognia ową duszę chciał wybawić Panie.

(*Wiersze w kwartanie, I; An, s. 7-8*)

Późniejsza twórczość Rymkiewicza (eseje, utwory poetyckie od tomiku *Anatomia*) wskazuje na coraz szerszy krąg zainteresowań poety. Przedmiotem rozważań staje się język nie tylko jako narzędzie poetyckich działań, ale przede wszystkim jako pośrednik między – z jednej strony – człowiekiem a światem poznawalnym zmysłowo, z drugiej, człowiekiem a Bogiem czy sferą metafizyczną, sferą, której zmysłami poznać nie sposób, ale którą od wieków filozofia i poezja próbują opisać słowami – narzędziem jedynym, choć niedoskonałym. Pytania o transcendencję, o sens ludzkiego istnienia stają się tymi najważniejszymi. Obecność tych pytań oraz towarzyszących im znaków nadziei jest, w twórczości naszego poety, dowodem na to, iż – mimo despiertytualizacji świata – poeta zapisujący doświadczenie metafizyczne będzie nieustannie towarzyszył ciemnej drodze człowieka, na której niekiedy pojawiają się prześwity tajemnicy. Świadczą o tym również liczne powieści Rymkiewicza, których bohaterowie, często wielcy romantycy, zmagając się z własnym bytowaniem, pokazują współczesnym czytelnikom, jak w „naszym tutaj istnieniu” dotknąć nieznanego.

Marzena Woźniak-Łabieniec

CLASSICISM AND METAPHYSICS
(ON JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ'S EARLY WORKS)

(Summary)

The present article is to recall the general principles of J. M. Rymkiewicz's classicism and to stress those of his theses that roused a lot of controversies among critics (diagnosis of the culture crisis, time conception, theory of archetypes). Also it is essential to examine the poet's way to express these theories in his poetry. The investigation helps us to find a contemporary poet interested in metaphysics. In his early poems he expressed various meanings of that branch of philosophy. The first expression is his theory of archetypes. By this he intends to touch the sphere of collective subconsciousness in order to evoke the forgotten archetypal models and to bring them back to life by means of symbols of the time being. His second theory can be described as "awakening the dead". By poetry (arts) the present generation should get in touch with its ancestors to "wake them up" and thus to

cause them to return to us. His third theory has been a continuation of baroque metaphysical poets' expression. Their influence can be seen in his poems that remind us of Naborowski's and the Morsztyns' vocabulary and way of describing images. There are questions asked to the God about the sense of this life and eternity.

(Translated by *Zuzanna Poklewska-Parra*)