

Anna Pytlewska

Szaleństwo jako zadanie poetyckie: o późnych wierszach Jarosława Marka Rymkiewicza

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 42, 115-132

2007

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.

DZISIAJ

Anna Pytlewska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

SZALEŃSTWO JAKO ZADANIE POETYCKIE. O PÓŻNYCH WIERSZACH JAROSŁAWA MARKA RYMKIEWICZA

Jednym z umiłowanych przez humanistów paradoksów jest twierdzenie, iż w zwariowanym świecie jedynym rozsądnym człowiekiem okazuje się głupiec. Rzeczywiście wydaje się, iż nie ma autora, który nie użyłby tego motywu ku uwypukleniu absurdów ludzkiego istnienia. Szaleństwo na przestrzeni całej swojej kilkusetletniej historii dawało swobodę wyrażania nie tylko szaleńcom, ale przede wszystkim pisarzom, którzy używając go jako figury literackiej, pod jej osłoną wypowiadali swobodnie opinie, poddając krytyce rzeczywistość, bądź snując refleksje nad żalosną kondycją człowieka w świecie.

Niezbadany i nie poddany zasadniczym rozstrzygnięciom status szaleństwa¹, jego transgresyjny charakter czynią je najbardziej bodaj poruszającą metaforą, ponieważ doprowadza nas ona do granic rozumienia i *de facto* służy oznaczeniu tego, czego nie wiemy.

¹ Dyskusje na ten temat toczą się w niemal każdej książce dotyczącej szaleństwa, przytoczającej dyskusje z zakresu psychiatrii i kulturoznawstwa. Znamienne są tytuły samych rozdziałów: *Współczesne czasy, odwieczne kłopoty?* (Porter, 2001), *Względność pojęć szaleństwa, zdrowia psychicznego i normalności, Szaleństwo mistyków a psychiatria* (Sieradzan, 2004). Dyskusja dotyczy zagadnień fundamentalnych: czy w ogóle istnieje coś takiego jak choroba psychiczna? Jakie są granice pomiędzy normalnością a chorobą psychiczną? Jakie są kryteria odróżniania obłąkanych od „szalonych mistyków”? – problem szczególnie ważki w kontekście roli szaleństwa w różnych religiach. Michel Foucault podważa jego status jako choroby twierdząc, iż jest to kulturowy twór, podtrzymywana przez zainteresowanych iluzja.

Jarosław Marek Rymkiewicz zdaje się być specjalistą właśnie od tego, czego nie wiemy. To także zakrawa na paradoks, ponieważ wiedza na temat rzeczy nam nieznanych jest niczym innym, jak niewiedzą. Zapewne jest to jeden z powodów, dla których szaleństwo stało się motywem organizującym dwa ostatnie tomy poetyckie tego twórcy: *Zachód słońca w Milanówku* i *Do widzenia gawrony*.

Zawsze zdystansowany do siebie Rymkiewicz, z dosyć często wyczuwalnym, rozpaczliwym poczuciem humoru, wprowadza nas w przestrzeń ogrodu jako poeta wcielający się w rolę głupca, kreujący postaci prostaczka czy szalonego starca z właściwą dla jego stylu indywidualną korektą każdej z tych postaci. Wydaje się więc, że realizuje w ten sposób opisaną wyżej modelową sytuację, w której pozycja głupca daje mu prawo do dostrzegania szaleństwa świata i mówienia o nim. Jest to sposób wprowadzenia optyki obłędu do jego poetyckiego świata.

To pierwsze wrażenie jest prawdziwe tylko po części. Użycie figury obłędu wynika nie tylko obserwacji rzeczywistości. Staje się także precyzyjnie wyznaczonym zadaniem, skrupulatnie wypełnianym planem ustalonym przez poetę dla siebie i własnej poezji. Świadomie zostaje wszczepiony w ten poetycki świat i sam staje się celem.

Szaleństwo świata

Co to znaczy, że szaleństwo jest zadaniem? Postrzeganie go w kategoriach obowiązku trudno umieścić w kategoriach racjonalnych. Czy jednak cały dotyczący go dyskurs nie odbywa się w granicach rozumu? Rymkiewicz nie czyni swego poetyckiego alter-ego szalonym na wzór romantycznych wykładni geniuszu, natchnienia, czy alienacji zapewniającej dystans w oglądzie świata. Gospodarz ogrodu w Milanówku nie musi chcieć być szalonym, ponieważ jest już szalony z natury, jaką ma egzystencja. Jedyne, co może zrobić, to być szalonym świadomie. To znaczy pragnąć jakiejś metafizycznej zewnętrżności, która nadałaby sens temu obłędowi, poszukiwać jej samej lub choćby jej śladów, a także wziąć na siebie obowiązki, jakie się z tym wiążą – odpowiedzialność za inne, podobnie zagubione istnienia.

Bycie szalonym, gdy świat jest szalony, oznacza zatem chęć pozostawania z nim w zgodzie albo raczej jest próbą i drogą do jego zrozumienia, do osiągnięcia jedności. A dążenie to wynika ze współczucia i pragnienia sprawiedliwości dla wszystkiego, co jest objęte istnieniem – wedle Rymkiewicza, nic nie wskazuje na to, by ludzie mogli czuć się wyróżnieni, inni, lepsi od pozostałej materii świata. Szaleństwo jako plan jest zatem metodą, sposobem utworzenia, czy też

otworzenia języka, który pozwoliłby lepiej ten świat opisać, a także poszukać odpowiedzi na nurtujące go pytania. Pełni ono funkcję pośrednika. Pozwala zadawać pytania i poprzez nie udzielać odpowiedzi, zawsze niestety negatywnych.

Jak i w czym objawia się szaleństwo świata, które jest pobudką do realizowania tych celów, tym, co je w ogóle inicjuje?

Ogród w Milanówku, kwitnący bez

Bzy kwitną – chyba chore są na głowę
Koty szerszenia o tam w trawie jedzą
Ja też znam bytu tajemniczą mowę
Wiem coś takiego czego bzy nie wiedzą

Wszystko niebawem pojedzie do Tworek
Nocną kolejką – jaki dzień liryczny!
Bzy oraz koty są psychicznie chore
Byt jest *wie immer* autotematyczny

Różowe czarne o złowieszcze kiście!
O zmierzchu jadą stąd puste wagony
Bzy czy wy wiecie po co zakwitłyście?
Nie tylko koty – byt też jest szalony
(Rymkiewicz, 2002: 13-14, podkr. A. P.)

W wierszu tym zwraca uwagę określenie bżów i kotów nie jako szalonych, ale chorych psychicznie. Źródłem takiego nazewnictwa jest zwycięstwo dyskursu psychiatrycznego, medykalizacja obłędu, które zdominowały i zmonopolizowały dyskusję nad szaleństwem w XVIII wieku. Doprowadziło to do rozumienia tego zjawiska wyłącznie w terminach naturalistycznych, wykluczając wszelkie jego nadprzyrodzone aspekty. Uznanie szaleństwa za chorobę fizyczną oznacza zgodę na pojmowanie jego natury jako psychopatologii o podłożu organicznym. Klasycyzm, jak słusznie „skarży się” Foucault, obdarł szaleństwo z wszelkich transcendentnych mocy, a chorego pozbawił duszy (Foucault, 1987: *passim*). Psychiatryczne etykiety nadawano ludziom, w których widziano pasożytów, dziwaków, lub takich, którzy stanowili wyzwanie dla uznanych norm społecznych (Porter, 2001: 49)².

² Bardzo wyraźnie dyskurs ten przeniknął do języka potocznego. „Bycie szalonym” nacechowane jest w pewnym stopniu pozytywnie. Często określa osobę, której zachowanie wykracza w jakiś sposób poza przyjęte standardy, ale jednocześnie budzi podziw, ukryty zachwyty. Nawet, jeżeli zostaje użyte jako nagana podkreśla bardziej nierealność nałożonych

Tak więc nazwanie bzów „chorymi na głowę”, jest odmówieniem im „duchy”, uznaniem za dziwadła bytu. A byt jest „*wie immer* – jak zwykle autotematyczny”, to znaczy mówiący tylko o sobie językiem, który go konstytuuje, stwarza, a więc zamkniętym, niedostępnym. Już ta autotematyczność jest jednym ze znamion szaleństwa, czymś w rodzaju manii, która koncentruje się na jednym problemie; obsesji, skupiającej się na bycie, który – jak mógłby powiedzieć Rymkiewicz – „bytuje sobie o bytowaniu”.

Kwitnąc, bzy wykonują pewien gest, którego efektem jest piękny i pachnący kwiat, a którego zadaniem jest wytworzenie nasion, a więc tego, co zapewnienia tej formie bytu *continuum*. Kwitnienie może mieć jakiś ukryty sens (poza wytwarzaniem nasion), którego nie znamy, one jednak „myślą”, że znają go w genetycznym zapisie ich przeznaczenia. Podążają ku niemu, więc tworzą kwiaty, kumulują tajemniczą energię życia, co jednak jest absurdalnie śmiesznie, ekscentryczne i niezrozumiałe, bez sensu. Bzy są chore, bo roją sobie jakiś transcendentny cel, który w rzeczywistości nie jest transcendentny, albo uważają, że jest sensem rozrastanie się, podczas gdy jest ono dążeniem donikąd.

Tak zostaje obnażony brak znaczenia egzystencji: „czy wy wiecie, po co zakwitłyście?” Bezcelowość jest szaleństwem bytu, jedyne, do czego on dąży, o czym wiemy na pewno, jest śmierć. A dążenie do niej, w kategoriach wpisanego w nas przez nie wiadomo co lub kogo atawistycznego pragnienia życia, utrzymania go za wszelką cenę: nawet tak marnej egzystencji – jest przecież obłędem! Bzy w zasadzie są „niewinne”, ale skazane, ponieważ byt, zasada, która je determinuje – jest szalony.

Absurd świata nie kończy się na samym bycie. Tym, co spotyka nas po śmierci, jest ciemna przepaść, o której niczego nie jesteśmy w stanie się dowiedzieć i jest to prawdziwa i mroczna strona szaleństwa: stan poza rozumem. Poeta wielokrotnie wyraża swoje niepokoje, co do naszej historii pośmiertnej. Wędrówka dusz, a może lepiej byłoby powiedzieć widm, odbywa się nocną kolejką, która jedzie do Tworek. Użycie tej deprecjonującej w potocznym języku nazwy szpitala psychiatrycznego, ma podobny skutek jak w przypadku użycia określenia „chore na głowę”. Tworki – wariatkowo to miejsce postrzegane jako zbiorowisko obłąkanych, w którym całkowicie dochodzi do zatarcia jego terapeutyczno-

na siebie zadań w przełożeniu na innych wykonawców. Skrycie zaś oznacza wiarę w możliwość ich realizacji przez kogoś, kogo określamy szalonym. Natomiast określanie kogoś jako „chorego psychicznie” zawsze nacechowane jest negatywnie. Oznacza rzeczywistą chorobę umysłową, zaś w znaczeniu metaforycznym kryje zamierzoną naganę, nieakceptację czyjeś zachowania, jego krytykę.

lecniczej cechy (likwidacja słowa „szpital”). Staje się wydzieloną wyspą pośród oceanu rozumnego świata. Królestwo szaleństwa w sowizdrzalskim stylu.

Dla Rymkiewicza nie jest to metafora humorystyczna, ale przede wszystkim tragiczna. Określenie daje potrzebny wydźwięk, uwypukla prześladowającą autora obawę dotyczącą braku dalszego ciągu, transcendentalnego sensu śmierci. Tworki – druga strona bytu byłoby wtedy ziejącą nihilizmem nicością, widmowym lądem, ku któremu zmierzają istnienia, by zapaść się w jeszcze głębszej pustce, niż ta, z której przychodzą.

Doświadczenie jest do tego stopnia drastyczne, iż w wierszu *Jadą zmarli* sfłoczone widma, podążające z zawrotną prędkością torami w dal, swoimi zakrzwawionymi, gnijącymi ciałami odsyłają nas do Zagłady, wydającej się możliwym źródłem metafory, której ogrom nieusprawiedliwionego cierpienia oddaje głębię tego szaleństwa bezcelowości: „Ten, kto umarł ten już nie wie gdzie przebywał/Tylko taka jest tu prawda – ta prawdziwa” (Rymkiewicz, 2002: 22).

Figury obłądu. Sobowtór i podwojenie

By ukazać istotę obłądu świata, którego konsekwencją jest przyjęcie szaleństwa jako programu poetyckiego, Rymkiewicz tworzy lub wykorzystuje liczne figury poetyckie. Najważniejszą, ujawniającą się jako cecha konstrukcyjna świata jest podwójność. Można powiązać ją z szaleństwem na prawach metafory zbudowanej wedle struktury schizofrenii, która powołuje do życia inne osobowości w psychice chorego, często na kształt *alter ego*. Jednak przede wszystkim o tym, że dwoistość jest czymś dla Rymkiewicza znaczącym, dowiadujemy się od niego samego ze szkicu *Ludzie dwoiści*³. W tekście opisującym romantyczną istotę dramatów Słowackiego, poeta przywołuje dwie kategorie: barokową ideę teatru świata oraz dwoistość natury człowieka, którą przedstawiał w swoich pismach krytycznych Maurycy Mochnacki, a które łączą się ze sobą. W zakończeniu szkicu Rymkiewicz podsumowuje obie kategorie, określając je szaleńczą teatralnością, wariacką

³ Sposób prowadzenia dyskursu przez Rymkiewicza w przywołanym tekście uprawnia do użycia tych kategorii w kontekście jego własnej twórczości. Przede wszystkim autor często wykazuje entuzjazm w stosunku do badanych przedmiotów i zagadnień, co oznacza, że czuje się nimi zainteresowany nie tylko jako badacz, ale także jako pisarz. Poza tym często stosuje metadyskursywne zwroty, którymi wyraźnie oddziela myśli i koncepcje, wynikające z prowadzonego wywodu, te dotyczące Słowackiego, od tych, które wykraczają poza jego dramaturgiczną przestrzeń, a które odnoszą się do człowieka współczesnego, przede wszystkim – ich autora.

fikcyjnością i schizofreniczną dwoistością życia i istnienia, której odkrycie przypisał epoce baroku (Rymkiewicz, 1981: 107). Tym samym uznaje „drugą rzeczywistość” i rzeczywistość szaleństwa za synonimiczne. Podwójność jest więc figurą o charakterze znaczącej anomalii, której zauważanie i ujawnianie służy opisowi zakłóconej natury świata, nie do ogarnięcia w granicach naszego poznania.

Mochnacki rozumiał dwoistość jako tworzenie i posiadanie odbić. Mają one charakter echa lub cienia, obrazu powstałego na podobieństwo. Zawsze istnieje między nimi relacja oryginału i jego odzwierciedlenia, mniej lub bardziej zmodyfikowanego i nasyconego. Każda rzecz i każde istnienie jest ze sobą połączone poprzez szereg odbić, które są powiązane. „Wszystko się odbija, wszystko posiada odbicie i jest odbiciem” (Rymkiewicz, 1981: 94).

Także, w poezji Rymkiewicza rzeczywistość zasadza się na podwójności odbitej i przez to widmowej. Poecie towarzyszy przeświadczenie, że to, z czym obcuje, jest tylko jedną stroną czegoś, echem innej przestrzeni, albo na odwrót, że gdzieś poza widzialną materią egzystuje jej odbicie o zmienionym lub podobnym kształcie. Gdyby wiedzieć, na czym polega zasada konstrukcji tego odbicia, można by było wskazać i nazwać rzeczy stanowiące o istocie życia i świata. Odbicie pozostaje jednak w sferze przypuszczeń i może być określane tylko według widmowych kategorii:

Widma sikorek siedzą na widmie karmnika
Jest to widmowy obraz który zaraz znika

Jest to tylko możliwość na poły widmowa
Widmowy obraz który to jest to się chowa

Dwie widmowe sosenki widmo jarzębiny
Widma – coś co tu nie ma wyraźnej przyczyny
(...)

Jest to widmowy obraz na poły możliwy (Rymkiewicz, 2006: 49)

Poczucie dwoistości nie tylko może być objawem szaleństwa, ale także do niego prowadzić. Irytująca i obezwładniająca niemoc odtworzenia drugiej strony na podstawie wyglądu pierwszej sprawia, że wszystko przestaje być realne, staje się przezroczyste, ale nadal pozostaje sobą; nic z tej transparentności nie wynika oprócz zamazania obrazu. Spod niego nie przeziiera jednak żaden inny. Nie mamy tej możliwości dookreślenia, jaką miał Mochnacki mówiąc, że echo jest cieniem dźwięku. Świadomość podwójności prowadzi do rozdwojenia, schizofrenicznego rozszczepienia, które jednak wpisane jest w naturę ludzką.

W kontekście teorii Mochnickiego podwójność człowieka ma szczególny charakter. Szczeble istniejącej hierarchii bytów ułożone są wedle poziomu świadomości własnego istnienia, z każdym kolejnym stopniem umieszczony na nim byt jest bardziej świadomy swojego jestestwa. Na szczycie znajduje się człowiek jako istota, która doświadczyła pełnego samopoznania, „która uznaje się w swoim jestestwie” (Mochnicki, 1923: 12). Dwoistość polega więc na tym, że człowiek jest, ale także zdaje sobie sprawę z faktu swojego istnienia, będąc w samym jego wnętrzu. Można powiedzieć, że myśląc o sobie, zawsze tworzymy jakiś wewnętrzny rodzaj odbicia, który jest jednak wobec nas zewnętrzny.

Konieczne jest w tym momencie pewne uzupełnienie. Poczucie podwójności nie jest gwarancją istnienia metafizycznego wymiaru rzeczywistości. Jej świadomość jest raczej dowodem ogromnego pragnienia, aby istniała. Z jednej strony, wiadomość rozdzielenia gwarantuje i pogłębia poczucie absurdu egzystencji, która istnieniu tej innej strony zaprzecza. Z drugiej, natrafia na ślepią uliczkę, nie może osiągnąć swojego drugiego obrazu, a kiedy już uwierzy w jego istnienie, postrzega jedynie w ograniczonych kategoriach czasu i przestrzeni. Dla wyrażenia tej schizofrenicznej „ciasnoty” Rymkiewicz użył metafory mózgu, mającej prawdopodobnie modernistyczny rodowód:

(...)
Przez mój ogród idzie przygłup istnieniowy
(...)
W obu uszach w obu mózgach ma zdziwienie
Idzie przygłup istnieniowy przez istnienie
(...)
Tu istnienie ma dwa mózgi jak dwie szpady
A ja stoję między nimi bardzo błady (Rymkiewicz, 2002: 6-7)

Określenie „dwa mózgi” niweczy możliwość interpretowania tego motywu w kontekście różnic między półkulami w jednym mózgu, z których każda odpowiedzialna jest za inne funkcje. W ten sposób nie wykroczylibyśmy poza problematykę fizycznych możliwości postrzegania. Chodzi raczej o funkcje tego organu w znaczeniu globalnym. Moderniści, jak wskazuje Rymkiewicz w innym ze swoich szkiców historycznoliterackich, uważali mózg za narząd, który nie jest w stanie postrzegać bezprzedmiotowej, beczasowej i bezprzestrzennej istoty rzeczy (Rymkiewicz 1971: 201-229). Zdolna do tego jest tylko dusza, którą człowiek zdaniem modernistów posiada, a według Rymkiewicza niekoniecznie, choć wszystkie jego rozdzielenia i widma są może próbą nadania jej jakiegoś statusu. Dlatego drugi mózg, to jest narząd, którego warunkiem istnienia jest rozdwoje-

nie, rozpoznanie siebie w istnieniu. Zastępuje on ideę „tajemnego organu duszy” i na jej miejsce wprowadza coś na kształt naszego głównego ośrodka czucia, który jednak nie jest odpowiedzialny za rozpoznanie materialnej strony świata, ale właśnie tej drugiej, nieznannej i tylko przeczuwanej.

Mózg w takim ujęciu jest jednak tak samo niedoskonały jak fizjologiczny. Warto przypomnieć, że posiadaczem obu mózgów(!) jest nie kto inny, tylko „istnieniowy przygłup”. Dwa mózgi są więc kolejną metaforą wskazującą na poczucie podwójności istnienia, które pozostawia nas w niemocy. Odkrycie rozdarcia rodzi poczucie zamknięcia, człowiek ustawiony pomiędzy „dwoma szpadami istnienia” nie może wykonać żadnego ruchu, nie ma żadnej innej drogi istnienia do wyboru.

Posiadanie drugiego mózgu, który nosi „przygłup” nie udoskonala wprawdzie samego istnienia, ale mogłoby być źródłem jego zrozumienia:

Gdybyś ty miał dwa mózgi oraz greckie oczy
To byś wiedział poeto po co to się toczy (Rymkiewicz, 2006: 35)

Drugi mózg, jeszcze inna wewnętrzna świadomość, jest przedmiotem pragnienia i mogłaby być źródłem żądanej wiedzy. Ale to jest podwójność nie do osiągnięcia w naszych fizycznych uwarunkowaniach, które sprawiają, że możliwe jest poczucie dwoistości innego rodzaju, nie wspomagające niestety ludzkich aspiracji. Jest nią wytworzenie sobowtóra nie mózgu, ale samego siebie:

Czarne liście na dębach żółte są na brzozie
W tych czarnych mój sobowtór wisi na powrozie
(...)
Czarne skrzydło muzyki jej czarne welony
To co szklaną żrenicą widzi powieszony

Ja wisielec słyszałem muzykę przestrzeni
Ja król kawek jak wszyscy tutaj powieszoni
(...)
Ja wisielec widziałem z mojego ukrycia
Czarne skrzydło to które krąży wokół życia
(Rymkiewicz, 2006: 30-31)

Sobowtór w postaci „martwego ja” jest najbardziej konceptualną, a zarazem egzystencjalną realizacją motywu podwójności. „Ja żywy”, oglądający swoje powieszony ciało jest także sprawcą tej śmierci, prowokatorem momentu przejścia, chwili „pomiędzy”, w której może coś się objawi. Moment przejścia ukazał

tę drogę jedynie sobowtórowi, który swoimi już nieruchomymi źrenicami obserwuje rzeczy jemu tylko wiadome. Patrzenie na siebie wiszącego, bycie jednocześnie na górze i na dole jest konceptem, ale i paradoksem, który przypomina nam o egzystencjalnej prawdziwości tej sytuacji. Truizmem jest myśl, że narodziny są zarazem pierwszym krokiem ku śmierci. Ciało wobec tego wpisane w cykl krążenia materii jest martwe. Jego zmierzanie ku rozpadowi jest pętlą na szyi naszej świadomości. Posiadając zaś tę wiedzę, stajemy się zawczasu wisielcami. Ten szczególny status pozwala na świadome obserwowanie procesu przemijania.

Jest to wyjątkowo rozpaczliwa sytuacja, w której podwójność, z całym swoim potencjałem, doprowadza do ostatecznego punktu podziału, na to, co żywe i martwe, jednocześnie punktu, w którym to, co podzielone, staje się na powrót jednością, a więc żywe staje się martwe, w nim się zamyka.

Głupiec

Inną figurą szaleństwa konstruującą tę poetycką wizję świata, determinującą pozostałe jest postać głupca, wynikająca poniekąd z przyjętej strategii podwójności. Ma ona swój własny, niemały udział w dziejach furoru. Głupiec to ktoś, kto ma wadliwy osąd czegoś, występna lub niepobożna osoba, albo raczej występna przez swoją niepobożność. Jest źródłem pogardy, rozrywki bądź uciechy, gdyż zdaje się przeczyć prawidłom rozumu. Kultura odwołuje się do tej postaci zaprzeczającej wszelkim wartościom: szczerości, honorowi, roztropności, sprawiedliwości, wierze. Uczyniła z niej krytyka rzeczywistości, która wartościami tymi się szczyci.

Kariera głupca ma swoją kontynuację w zinstytucjonalizowanej formie błazna i klauna, którzy symulują szaleństwo ku ucieście innych (Sieradzan, 2004: 100). Popularność tych postaci jest dowodem na to, że świadomość ludzka potrzebuje wentylu bezpieczeństwa. Prawdy nie można ukrywać, ale skoro już człowiek musi o niej mówić, najlepiej nadać mu status kogoś, czyich słów nie trzeba i nie należy słuchać z powagą. Wtedy poznając prawdę, nie musimy się na nią godzić. Jest to jedna z uprzywilejowanych cech zakazanego języka szaleństwa, który „umieszcza na tym samym poziomie sens wypowiedzi i jej interpretację” (Foucault, 1999: 18).

Błaznem–głupcem–mędrcom można stać się z woli własnej lub cudzej. Poeta-błazen w Milanówku jest sobą z obu tych powodów. Status idioty-marionetki Stworzenia człowiek dostaje odgórnie, a rozpoznając go i świadomie przyjmując na siebie, może dodatkowo wcielić się w wyznaczoną rolę. Otrzymuje w zamian świadomość konsekwencji tej gry.

Głównym celem użycia tej maski, albo raczej ujrzenia siebie jako takiej postaci w teatrze świata, do którego idei Rymkiewicz nie kryje swojego przywiązania⁴, jest podkreślenie podziału, zaznaczenie i odznaczenie swojej świadomości, od świadomości otaczającego poetę świata. To on jest tym, który widzi szaleństwo, zdaje sobie z niego sprawę i ono pobudza go do zadawania pytań w kwestiach ostatecznych.

„Odnalezienie siebie jako głupca we własnym jestestwie”⁵ nie napotyka sprzeciwu ze strony poety, a wręcz przeciwnie – aprobatę, gdyż jest to pozycja nie budząca podejrzeń ani niepokoju otoczenia. Pozwala wykonywać swoje zadanie w spokoju i ukryciu, o czym będzie jeszcze mowa. Dlatego mianuje on siebie „koleżką” w pierwszym utworze otwierającym ostatni tom:

Listki wierzbowe ja was bardzo proszę
 Na życie dajcie mi choćby trzy grosze
 (...)
 Młody orzechu i czeremcho stara
 Wspomóżcie tego kto się o was stara
 (...)
 Jeże czeremchy i wy sójki – śmieszki
 Trochę litości miejcie dla koleżki (DG, 5)

Koleżka żebrak, moknący pod krzakiem z łysą głową, rejestrujący w krajobrazie ludzkim postaci takie, jak „sikający pod płotem pijak imieniem pan Gienio”, szabrujący w koszach na śmieci i oscylujący tematycznie wokół wysypiska, śmieciarek i szamba, poprzez przywoływanie tych „niskich” kontekstów degraduje siebie, wprowadza przyziemną – w sensie „elementarną” – perspektywę widzenia. Tym, co czyni go głupim wobec świata, jest brak aspiracji do wspinięcia się po drabinie szczebli społecznych, a wręcz odmawianie sobie wyższości bycia człowiekiem z racji posiadania rozumu. Poeta „stara się” o czeremchy i jeże, czyli uniwersum natury, z którym łączy go „przywilej” egzystencji. Właśnie degradacja, poszukiwanie wspólnych celów, umożliwia ten kontakt. Nie ozna-

⁴ Szczególnie jest ono widoczne w jego dramatach, a także w niekłamany podziwie dla twórczości Calderona de la Barca, czego wyrazem jest między innymi imitacja dramatu *Życie snem*, w który ukazuje odzwierciedlenie tej idei. Myśl i rolę teatru świata zwłaszcza dla literatury romantycznej rozwija Rymkiewicz w cytowanym już szkicu *Ludzie dwoiści. Barokowa stylistyka Juliusza Słowackiego*. Tam odwołuje się do dzieła Calderona *Życie jako teatr świata*. Także ten motyw ma swoją kontynuację w ostatnim tomiku poety w wierszu *Ogród w Milanówku – wielki teatr świata*.

⁵ Posługując się stylistyką autora użytą w *Ludziach dwoistych*.

cza to, iż w świecie poetyckim zajmuje bardziej znaczące miejsce. Co jakiś czas pojawiające się rymowania typu „poety – kotlety”, czy „poetki – skarpetki” przypominają nam o konsekwencji jego postanowień.

Dyskredytowanie autorytetów

Przywilejem głupca-szaleńca, królewskiego błazna jest prawo do podważania autorytetów. Przez lata tworzenie prywatnej filozofii Rymkiewicza polegało na poetyckim dialogowaniu z filozoficznymi tezami Husserla, Heideggera, Pascala, czy Wittgensteina. Im późniejsza jest twórczość, tym większe tworzą się napięcia pomiędzy autorami, aż do zaprzeczenia. Rymkiewicz zgadzający się dotychczas z Wittgensteinowską teorią języka („Granice mojego języka są granicami mojego świata”), starając się przeniknąć powierzchnię świata, odkrywa, że i bez języka świat toczy się dalej i jest od niego zupełnie niezależny:

Wittgenstein płynie statkiem po rzece Vistula
Mnie na jego pomysły istnienie zniczuła

Można żyć to wie każdy – także bez języka
Jest coś, co językowi odwiecznie umyka

Bez języka i zębów, ale nie bez wódki
(...) (Rymkiewicz, 2006: 14)

Treść życia jest poza językiem. Można ją badać i poznawać zmysłami, zdobywać wiedzę na jej temat, ale nie artykułować swojego doświadczenia. Jak przekornie puentuje Rymkiewicz, nie pozbawia nas to nawet możliwości komunikacyjnych. Możemy opanować inne języki „srocze” i układać wierszyki w tym zdobytym języku, co oznacza wykroczenie poza standardową sferę kontaktów ludzkich, których efektem jest właśnie wspólna językowa wizja świata. Swoje świat można poszerzać o światy innych istnień.

Życie bez języka może też oznaczać możliwość i chęć wyzbycia się jakichkolwiek wyobrażeń, umysłowych konstrukcji na temat świata i próbę jego zmysłowej percepcji. W gruncie rzeczy nie wiadomo bowiem, czy jest ona rzeczywiście niewystarczająca w procesie poznawania świata, czy uznaliśmy ją za niedoskonałą, ponieważ nie umiemy jej w pełni wyartykułować w języku. To by znaczyło, że każdy z nas nosi w sobie nieobjęte językiem uniwersum świata, które po ujawnieniu okazałoby się fenomenalne.

Szaleństwo jest jednym z takich hermetycznych doznań, które ucieka wszelkim dyskursom. Także patrząc z punktu widzenia rozumnego świata, zaproponowana przez poetę formuła istnienia jest szaleństwem. Bo czym innym jest szaleństwo, jak nie odmową komunikacji? Zamknęciem siebie w prywatnym świecie doznań i języków?

Dlatego też Rymkiewicz wykonuje z poetyckiego punktu widzenia prostą językową wolę, ale o doniosłym znaczeniu dla rzeczywistości, zaprzeczając samemu sobie. „Można żyć bez języka”, ale tylko w fizycznym tego słowa znaczeniu. W sensie komunikacyjnym i poznawczym – nie. Być może uprawianie poezji jest próbą jakiegoś wybrnięcia z tych siatek mających charakter błędnego koła. Zaprzeczeniem języka, wykroczeniem poza jego komunikacyjne i epistemologiczne granice, a jednocześnie wykorzystaniem go do tych celów, ale ze znacznie poszerzonym spektrum możliwości, które daje tylko poezja.

Rymkiewicz korzysta rozsądnie z zaproponowanych przez siebie idei wyzwolenia się z komunikacyjnego jarzma języka. Zamiast hermetycznej, nie napisanej poezji totalnej dokonuje różnych przemyślnych zbiegów, które choćby w niewielkim stopniu odzwierciedlą dyskurs szaleństwa, jaki prowadzi z istnieniem.

Język

Do postaci poety-głupca przypisany jest rodzaj języka, styl, którego konstrukcje są wyrazem sposobu postrzegania rzeczywistości. Można też uznać, iż konieczność wybrania tego tylko języka wymusiły przybranie takiej roli. Poeta-głupiec korzysta z przywileju głośnego wypowiedziania się na tematy tabu. Łamiąc zasady *decorum*, mówi o śmierci tonem niepoważnym, umniejszającym jej status, tworzy rymowanki, dyskredytując zarówno życie jak i śmierć, poniża je:

Puszki plastik dwa psie gówna i milczenie
 Śmieci śmieci – jest w tym jakieś Boże tchnienie
 (...)
 I śmierć super – pośród śmieci mnie ułoży
 (...)
 Pod śmieciami mnie zakopie w śmieci zmieni
 Chętnie idę – w tę krainę wiecznych cieni (Rymkiewicz, 2002: 8)

Można powiedzieć, że język poetycki Rymkiewicza wykazuje pewne analogie z językiem obłąkanych, schizofreników, który przez psychiatrię nazywany jest językiem niedokojarzenia. Jego ekspresja polega na przeskaki-

waniu z tematu na temat, kojarzeniu rzeczy ze sobą nie powiązanych, urywaniu myśli w połowie i zaczynaniu innej, tworzenie licznych neologizmów (Kępiński, 1981: 52-56)⁶.

Podobnie Rymkiewicz gubi myśl w wywodzie, luźno przeskakuje w swoich skojarzeniach determinowanych bardziej rytmem niż znaczeniem jak w wyliczankach dla dzieci:

Patrzą Psotka słoń Barbar i Królowna Śnieżka
 Tu za każdą daglezią coś innego mieszka
 (...)
 Kot za Psotką za kotem mały słoń w domyśle
 Trochę się pogubiłem ale to przemyśle (Rymkiewicz, 2006: 52)

Buduje rytm poprzez użycie tautologicznych ciągów znaczeń, podwajanie wyrazów, dublowanie sensów, uzyskując wrażenie ciągłej refreniczności, wzajemnego powielania się treści:

To jest wierszyk dla umarłej Józefiny
 Która miała ale nie ma już przyczyny

 Józefina ale nie ma już imienia
 Józefina w białej sukni bez istnienia (Rymkiewicz, 2006: 19)

Język poetycki głupca-szaleńca mimo pewnej automatyczności posiada duży ładunek zamierzonej złośliwości, jest silnie emocjonalny. Skoro głupiec jest głupcem, gdyż ośmiesza go jego własne istnienie, ono samo zasługuje na podobne traktowanie. Dlatego zostaje mu nadane szacowne miano „istnieniowego przygłupa”. Jest on wyimaginowaną personifikacją istnienia, jego esencją, rozmazaną, zdeformowaną postacią pchającą się do ogrodu i hipnotyzującą jego mieszkańców, pochłaniającą, ale ciągle marną, „chudą i wyliniałą” (*Ogród w Milanówku, koty styczniowe*, Rymkiewicz, 2002: 5-6).

Jeśli chodzi o neologizmy, można zauważyć działanie odwrotne, nie prowadzące do wzbogacenia języka, ale wskazujące na jego ograniczenia. Poeta często odmawia sobie prawa do nazywania, miejsca puste wypełnia zaimkami, które nie wiadomo, do czego, czy gdzie odsyłają. W *Encyklopedii Leśmianow-*

⁶ Istotne dla kontekstu tego wiersza jest to, że niektórzy chorzy mówią językiem całkowicie zneologizowanym, zupełnie nie do zrozumienia, jednak przy zachowaniu wszelkich zasad gramatycznych, stosowaniu odpowiednich odmian, końcówek, form osobowych i rodzajowych.

skiej pod hasłem *Miejsce po czymś* autor wskazuje na takie użycie zaimków jako charakterystyczne dla modernistów, którzy „poszukiwali dostępu do rzeczywistości poprzez ujawnianie jej językowej (i jeszcze jakiejś innej) nieokreśloności: ktoś, coś, jakiś, gdzieś, któryś, dokądś, skądś (...)” (Rymkiewicz, 2001: 207). Z tym, że u modernistów wynikało to z faktu, że chcieli być nieokreśleni, zaś Rymkiewicz nie może ani określony być, ani określać, bo „(...) o tym wszystkim, co dotyczy człowieka, co go konstytuuje w jakimś miejscu, które, choć jest w nim umiejscowiony, jest mu niedostępne (...), o tym wszystkim można tylko powiedzieć *coś tam* oraz *po między*” (Rymkiewicz, 2001: 208-209). Tym samym przyznaje, że poetyka, którą sam stosuje, związana jest z konkretnym światopoglądem.

Jest ona wynikiem naszej bezradności w percepcji świata i nie stanowi próby jej pokonania. Język nieokreśloności jest może bełkotliwy, ale to jedyne, co nam pozostaje w kwestii kontaktowania się z Bogiem, poszukiwania metafizycznego odcienia rzeczywistości:

(...) *coś* to jest miejsce *po między*, (...) i to takie *po między*, w którym konkretyzuje się, (...) a jednocześnie dekonkretyzuje i popada w nieokreśloność – coś takiego, co można by nazwać ludzkim rozpoznaniem świata czy ludzkim dostępem do świata, a zarazem coś, co jest ludzkim rozpoznaniem boskości czy ludzkim do niej dostępem (...) (Rymkiewicz, 2001: 208).

To, co dotyczyło Leśmiana, który miał niezwykłą umiejętność otwierania metafizycznych przestrzeni, u Rymkiewicza wynika raczej z poczucia zamknięcia. Właśnie utrudniony dostęp do Boga rzuca nowy i niepokojący rys na kształt jego poetyckiego szaleństwa.

Szaleństwo bez Boga

Podejrzewam, iż kunsztowna konstrukcja poetycka głupca i ciągle powtarzanie konstatacji: „co istnieje nie ma żadnej tu przyczyny”, odwracają naszą uwagę, mają na celu ukrycia czegoś. Poeta chce, abyśmy uwierzyli w zasugerowany przez niego ignorujący, a czasem prześmiewczy stosunek do Boga. Bóg jest problemem, z którym usiłuje się uporać. W tym celu próbuje wejść z nim w kontakt, a szaleństwo jest jedną z prób jego nawiązania.

Najważniejszym rysem szaleństwa utrwalonym w kulturze jest jego transcendentny charakter, o czym Rymkiewicz z pewnością pamięta, tak przemyślnie używając określeń języka psychiatrycznego, które temu znaczeniu właśnie zaprzeczają.

Mistyczny, głęboki sposób interpretowania szaleństwa uwarunkowany jest zawsze istnieniem bóstwa. Przeżycie mistyczne polega na bezpośrednim jego

doznaniu. „Określane jest jako «ciemna moc», pozbawione wszelkiego elementu zmysłowego, pozbawione świadomości wszelkiego «poza», pozbawione nie tylko wyobrażeń, ale nawet poczucia możliwości wyobrażania, unieobecniające ślad ostatni, najostatniejszy odruch wyobraźni i czucia” (Juszczak, 1989: 150). Nie wszyscy szaleńcy byli mistykami, ale aż do końca XVII wieku jako nawiedzenie i opętanie najczęściej diagnozowano wszelkie stany wyłamujące się spod dyktatu rozumu.

Z możliwością mistycznego doznania wiąże się zjawisko „szalonej mądrości”:

„Szaleni” mistycy żyją (...) w *sacrofanum* świecie nieodróżnicowanym, będącym stanem permanentnej liminalności, czyli płynnego charakteru życia i świata. Ich życie to realizacja ideału „szalonej mądrości” jako odpowiedzi na nietrwałość kondycji ludzkiej, podkreślającej iluzyjny charakter wszelkich podziałów społecznych wobec jedynej pewnej perspektywy człowieka, jaką jest śmierć (Sieradzan, 2004: 23).

Opis przeżycia mistycznego bardzo zbliżony jest objawowo do skrajnej postaci szaleństwa, które dąży do zerwania kontaktu ze światem. Jego przeżycie daje możliwość przeniknięcia w głębsze poziomy istnienia, na których wszystko, mimo iż jawi się oddzielne, zharmonizowane jest wspólną ideą bóstwa. Poczucie „szalonej mądrości” daje świadomość, iż bezcelowość świata jest tylko pozorna.

Poetyckie szaleństwo Rymkiewicza, mimo iż skierowane na zewnątrz, próbujące się przedrzeć przez zasłonę świata, pozbawione jest pierwiastków mistycznych. Nie może być mowy o żadnej komunii. W ogrodzie w Milanówku Bóg jest nieobecny, nie można go spotkać, ani znaleźć. Odbywa się powszechne Jego szukanie. Szaleństwo przybiera więc odwróconą formę. Nie jest transcendentne, ale transcendencji poszukuje.

Rymkiewicza pragnienie sensu jest tak silne, że sięga on po obłąd jako wykładnię, która jednak nie pozwala mu na głębsze wnikięcie w naturę świata, ani na kontakt z Bogiem. Utwierdza jedynie w niepewności, co do naszego ontologicznego statusu, obnaża istotę świata (śmierć), jednak nie jest drogą do jej zrozumienia. W ten sposób następuje zaprzeczenie figury obłądu, naruszenie jego znaczeniowej i kulturowej struktury. Nie jest zakazaną formą poznania, ani doznaniem mistycznym, tylko etapem – jak się okazuje niewystarczającym.

Poeta próbuje obłądu jako jednej z dróg. Zrozumieć jednak, znaczyłoby przenieść zdobyte doświadczenie wstecz, czyli w rzeczywistość, a to jest niemożliwe, ponieważ posiadany język i świadomość do niej należą. Przeniknięcie istoty świata realizuje się tylko wtedy, gdy obłąd jest drogą mistycznego zatopienia

się w bóstwie. Jednak kiedy poszukiwanie Boga jest fundamentalnym zadaniem szaleństwa, wtedy jest ono tylko ciemną ścieżką, a za jego sprawą można tylko głębiej doznać absurdu i nierealności świata, co przecież nie mogą przynieść ulgi, w niczym nie pomagają.

Tym, co przenika poetę, co stara się on maskować, jest lęk o manichejskich proweniencjach. Groza nie dostarczającego oparcia świata zmusza do metafizycznych poszukiwań, pragnienia Boga i połączenia się z nim. Rymkiewiczowskie szukanie Boga współ z zastępem kotów i brzoź jest powodowane pragnieniem sensu.

Agata Bielik-Robson uważa lęk manichejski za niedojrzałą formę lęku, który jest destrukcyjny i nie prowadzi do „przyszłej wieczności”, nie umie jej odnaleźć:

Pragnienie sensu nie może (...) brać się jedynie z lęku przed jego kompletnym nieistnieniem. W ten sposób podmiot lęku dowodziłby, że „dziki świat”, w którym wszystko przerażająco płynie, jest dlań tak naprawdę jedyną realnością, jedyną twardą treścią jego doświadczenia (Bielik-Robson, 2000: 335).

Ten poetycki świat zawiera w sobie doświadczenie świata nieokiełzanego, „dzikiego kłacza istnienia”, które pełni się w sposób nie do opanowania. Twarde doświadczenie realności, studium rozkładu, które nie omija żadnego jej zakątka, są jedyną realnością, czego poeta nie ukrywa. Lęk wywołuje szaleństwo po to, aby umożliwić poznanie prawdy, a także, aby móc ją jednocześnie zdeprecjonować, zignorować i próbować szukać Boga. To jednak w obliczu roztaczającego się w prześwitach rzeczywistości mroku, wydaje się beznadziejne.

Autotematyzm. Szaleństwo jak zadanie poetyckie

„Są takie wiersze, co nie są do wzięcia// Jeden wiersz jest dla duchów a ostatni po nic// Poeta idzie znikąd – nigdzie nie dochodzi /Swój wiersz – jeśli jest mądry to po drodze głodzi// Ale ciszej piosenka – nie jesteś dla wszystkich/ / (wierszyki) które z językiem mają luźny związek// (nicość) rodzaj drugiej strony tych moich piosenek // Poezjo! Ja pamiętam, że ty jesteś po nic// Anielko! jak mi przykro, że to nic nie znaczy //Poeta strzyg na głowę jest poważnie chory” (Rymkiewicz, 2006: 7, 8, 9, 11, 14, 18, 23, 52), „Wierszyk o czymkolwiek – że gdzieś deszczyk pada// Ale to są tylko słowa tylko słowa/ Pan zastępów wszystko to do dziury schowa” (Rymkiewicz, 2002: 10, 18).

Ta mała antologia cytatów jest tylko skromnym wyborem autotematycznych refleksji zawartym w obu tomikach. Są one świadectwem tego, że proces pisania jest czynnością przemyślaną i świadomą. Wśród wybranych wersów istotny jest moment, gdy poeta, nazywa siebie chorym na głowę, czyli przypisuje sobie ten sam nieokreślony status, którym obdarzył kwiaty bzu. Z tą różnicą, że jego istnienie w obłądnych strukturach bytu jest świadome. A świadomość ta pozwala mu na działanie, które może być próbą zaprzeczenia temu absurdowi. Wzięcie na siebie ciężaru rozmyślań, obudzenie w sobie choroby, która toczy cały świat i osiągnięcie w ten sposób zjednoczenia z naturą otaczającą poetę to podstawowe funkcje poetyckiego szaleństwa Rymkiewicza.

Kolejnym zadaniem, które realizuje się poprzez szaleństwo, jest podjęcie gry ze statusem aktora-głupca, świadome przyjęcie jego roli, oraz próba dotarcia do metafizycznej strony świata, pokonania w sobie pierwotnego lęku.

Są jednak także konsekwencje takiego postępowania. I te najbardziej wiadać w warstwie autotematycznej:

Tym, co łączy szaleńca i błazna, a co stanowi ich wspólne, jedyne, tragiczne doświadczenie jest straszliwa samotność w świecie, który zdawałoby się jest pełen ludzi. Błazen to istota wewnętrznie sprzeczna, która niczego nie chce stworzyć, ponieważ wie, iż każdy akt twórczy kiedyś obróci się wniwecz (Sieradzan, 2004: 102).

Przyjęcie strategii szaleństwa skazuje poezję, podobnie jak autora – na degradację, utajenie w niechcianych, nielubianych, śmierzdzących i odrażających formach bytu. Zaklina ją w dzikim, niekomunikatywnym języku istnienia. A zamyka w niej doświadczenie samotności i śmierci, wypartej i nietolerowanej przez świat współczesny. Zaklęta w tym, co ulega rozpadowi, poezja znika razem z materią, przedostając się być może do miejsc, o których nie da się nic powiedzieć. Dlatego to jest „poezja po nic”, bo nic jest potencjalną namiastką znaczenia, pustką, którą napełniając słowami może wreszcie da się wypełnić, obdarzyć sensem, wytworzyć go, jeśli nie może być odnaleziony we wszechświecie.

Nie można zapomnieć o tym, że jest to poezja skazana na wygnanie z powodów oczywistych: nie podobająca się światu, przypominająca o tym, co nieprzyjemne, budząca strzygi, potwory urągające Bogu, gdy śpi rozum. Poeta nie karmi jej, nie napełnia tym, co pożywne – a więc piękne, bo głód wzmacnia węż, dzikość, bezkompromisowość, zmusza do wkraczania na obszary zapomniane i zakazane.

I właśnie ta determinacja, z jaką pisana jest poezja po nic, nie do wzięcia, jest ziarnem nadziei. Przywołując raz jeszcze słowa Agaty Bielickiej-Robson:

Potrzeba sensu nie może być tylko nagą, załknioną *potrzebą* sensu: musi być także jego pozytywnym *przecuciem*, gotowością pójścia po śladach już obecnych (Bielik-Robson, 2000: 335).

Szaleństwo jest tylko próbą, najbardziej ekstremalnym rodzajem transgresji, na jaki stać człowieka. Wcielone w poezję, gest twórczy, nawet pomimo wewnętrznych zaprzeczeń, jest nadzieją na to, że chociaż obłąd nie wydaje się przynosić żadnych wymiernych efektów, Rymkiewicz nie zrezygnuje, będzie tropił Boga. Świat rozumiany jako ślad po Bogu jest nośnikiem nadziei, zagubionego sensu. Mimo iż poeta waha się, czy jest to sens zagubiony czy raczej nigdy nieistniejący, mimo często wyrażanego zwątpienia, nadal wędruje. A motyw wędrowni i wędrowca są kolejnymi motywami konstruującymi jego świat poetycki i dla niego znaczącymi.

Bibliografia

- Bielik-Robson A. (2000), *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków.
- Foucault M. (1999), *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł., wybrał i oprac. T. Komentant (i in.), Warszawa.
- Foucault M. (1987), *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, wstęp M. Czerwieński, Warszawa.
- Juszczak W. (1989), *Czy istnieje mistyczna sztuka?* w: N. Cieślińska (red.) *Sacrum i sztuka*, Kraków.
- Kępiński A. (1981), *Schizofrenia*, Warszawa.
- Mochnecki M. (1923), *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, Kraków.
- Porter R. (2001), *Szaleństwo. Rys historyczny*, przeł. J. Karłowski, Poznań.
- Rymkiewicz J. M. (2006), *Do widzenia gawrony*, Warszawa.
- Rymkiewicz J. M. (1971), „Odczłowieczając duszę”. *Topielec Bolesława Leśmiana na tle porównawczym*, w: M. Głowiński i J. Sławiński (red.), *Studia o Leśmianie*, Warszawa.
- Rymkiewicz J. M. (2002), *Zachód słońca w Milanówku*, Warszawa.
- Rymkiewicz J. M. (1981), *Ludzie dwoiści. Barokowa stylistyka Juliusza Słowackiego*, w: M. Żmigrodzka (red.), *Problemy polskiego romantyzmu. Seria III*, Kraków.
- Rymkiewicz J. M. (2001), *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa.