

Ogród wierszowej tradycji.

Kilka uwag o *Zachodzie słońca w Milanówku* Jarosława Marka Rymkiewicza

Na początek dwa fragmenty recenzji poetyckiego zbioru Jarosława Marka Rymkiewicza, wydanego w 2002 roku i nagrodzonego Literacką Nagrodą Nike rok później. Adam Wiedemann napisał:

Nowy tom wierszy Rymkiewicza nie jest ani lepszy, ani gorszy od dwóch poprzednich – jest do nich bardzo podobny i stanowi kolejny dowód powrotu do znakomitej formy [...]. Rymkiewiczowi tylko myślenie o rzeczach ostatecznych dodaje skrzydeł, to przecież każdy widzi¹.

Natomiast Ryszard Przybylski w posłowie do omawianego tomiku zauważył:

Są poeci, którzy nie chcą śpiewać. Wolą mówić. Wyciskają z mowy potężne, dotychczas nieznanne siły, uzyskując w ten sposób wyjątkowe narzędzie wyrazu. Mówienie poety staje się wówczas objawieniem porażających prawd. Są też poeci, którzy egzystencję słyszą i z tego co usłyszeli, tworzą *moments musicaux*. Śpiewają².

* Uniwersytet Marii Skłodowskiej-Curie, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Teorii Literatury.

¹ A. Wiedemann, *Na kolanie. O wierszach Jarosława Marka Rymkiewicza*. Recenzja zamieszczona na stronie internetowej <http://www.tygodnik.com.pl/numer/279505/wiedemann.html> [dostęp: 21.11.2014].

² R. Przybylski, *Posłowie* [w:] Jarosław Marek Rymkiewicz, *Zachód słońca w Milanówku*, Warszawa 2002, s. 75.

Dwa tematy – muzyka i śmierć, śmierć i muzyka – nieustannie splatają się w poezji Rymkiewicza od dawna. Istotny wydaje się fakt, iż forma wierszowa – a szerzej struktura stylistyczna – tekstów doskonale współgra z zamierzeniem twórczym dotyczącym całości, z warstwą semantyczną, z koncepcją wypełnionego pieśnią poetyckiego kosmosu.

Już przy pierwszym odczytaniu zwraca uwagę charakterystyczny sposób organizacji tekstów. Niewątpliwie są one podwójnie delimitowane.

Pauza wierszowa – posługując się terminologią Adama Kulawika³ – wyznacza podstawowe jednostki wiersza, czyli wersy. Dzięki uporządkowaniom prozodyjnym, stylistycznym, kompozycyjnym jest ona bardzo dobrze widoczna, a przede wszystkim słyszalna. Można byłoby nawet mówić o osiągnięciu pewnego maksimum wierszowego, co Kulawik definiuje następująco:

Nie ulega jednak wątpliwości, że istnieje i istnieć musi również jakieś maksimum takiej organizacji wierszowej, które podobnie jak i minimum chcemy widzieć jako wartość niezależną od epoki i świadomości poetów. [...] Maksimum organizacji wierszowej oznacza największą tekstowo możliwą ilość elementów językowych zaangażowanych w budowę wiersza, kompozycji wersyfikacyjnej⁴.

Przy bliższym rozpoznaniu zwraca uwagę dążność do wyrównywania liczby sylab w poszczególnych wersach. Dodatkowo w niektórych tekstach pojawia się także wyrównanie akcentowe lub/oraz zestrojowe. Na trzydzieści siedem tekstów dwadzieścia cztery wykorzystują format regularnego trzynastozgłoskowca ze średniówką po siódmej sylabie, siedem pisanych jest dwunastozgłoskowcem, często ze średniówką po szóstej sylabie, trzy są jedenastozgłoskowe ze średniówką po sylabie piątej, trzy wykorzystują format dziewięciozgłoskowy.

Rzadko, bo zaledwie czterokrotnie, zdarzają się sylabiczne odstępstwa. Przy tak wyraźnej regularności struktury wierszowej zbioru można pokusić się o bliższe jej rozpoznanie i próbę uzasadnienia ich pojawienia się.

W wierszu *Osip Mandelsztam wchodzi do ogrodu* przedostatni wers jest czternastozgłoskowy – o jedną sylabę dłuższy od pozostałych, i tylko tutaj wprost mówi się, że tytułowy bohater przynależy do świata umarłych, podczas gdy tekst ukazuje go „jeśli nie w pełni sił witalnych, to z pewnością jako żywego. W wierszu *Do Podkowy Leśnej* siódmy i ósmy wers są dwunastozgłoskowe, odbiegając tym samym od wzorca trzynastozgłoskowego. Uzasadnić to odstępstwo może zawarty w dystychu i podkreślony odmiennością rymów (tu męskie, a w całym tekście żeńskie) ekspresywny, budzący grozę obraz Persefony: „Albo ma z rudych liści ciężki mokry kask // Bije od niej śmiertelny przeraźliwy blask”. Natomiast w dwu krótszych o jedną sylabę wersach – w trzynastozgłoskowym wierszu *Ktoś śpiewa pieśń Schuberta* – sielankowy nastrój: „Jeszcze pachną fiołki na krańcach wieczoru” oraz „Stokrotki fiołeczki

³ A. Kulawik, *Wstęp do teorii wiersza*, Warszawa 1988.

⁴ Tenże, *Wprowadzenie do teorii wiersza*, Warszawa 1988, s. 50.

dziewczęce piosenki” został skontrastowany z ciemnością i śmiercią z wersu poprzedzającego i następującego po dwunastozgłoskowym: „Wędrowiec do nicości do ciemnego boru” i „Weź to wszystko ze sobą weź do martwej ręki”.

Większość wybranych formatów wierszowych jest klasycznie średniówkowa, przy czym najczęściej jest to średniówka wzmocniona, zgadzająca stały wewnątrzwersowy przedział z granicą intonacyjno-składniową oraz zestrojową.

Rymkiewicz wybiera najbardziej typowe formaty wierszowe wypracowane przez sylabizm, dające w efekcie wyrazistość pauzy wierszowej. Są one „osłuchane”, dla ucha łatwo rozpoznawalne. Często jest to również związane z jednoczesnym uzgodnieniem liczby zestrojów w poszczególnych wersach, przez co wiersz wyraźnie tonizuje się, a rytm ulega wzmocnieniu. Dzieje się tak np. w tekście *Kosz na śmieci przy stacji kolejki WKD w Milanówku pod Warszawą*. Oto fragment: „Kosz na śmieci a w tym koszu olaboga!/Jaki lament! jakie jęki! jaka trwoga!//Ile istnień! i papierów! i nicości!/ Jaka ciemność ale skryta tam w ciemności”.

Skojarzenia rytmiczne potwierdza bardzo często pojawiający się stały układ sylabiczno-akcentowy, czyli trochej – najłatwiejszy do osiągnięcia w naszym systemie językowym, ale również najbardziej narażony na monotonię, katarynkowość, znużenie i oczywistość. Rymowany dystych – prosta zwrotka o ludowym pochodzeniu, często używana w balladach, również przez ulubionego przez Rymkiewicza Leśmiana – stosowany jest w większości tekstów. Zaledwie siedem z nich napisano strofą czterowersową – chyba najbardziej popularną, posiadającą najwięcej odmian. Jeden utwór łączy strofę czterowersową z dystychem.

Spójność strofy potwierdzają rymy – w dystychach oczywiście parzyste, w strofach czterowersowych krzyżowe, właściwie prawie zawsze żeńskie, raczej dokładne, gramatyczne. Jest tylko jedna para wyrazów nierymowanych w klauzuli (*List wysłany w zaświaty*) i jedna para rymów męskich (*Do Podkowy Leśnej*). Zatem również i w tym zakresie widać regularność i powtarzalność, nawet nadmierną, prowadzącą prostą drogą do banału, gdyż rymy są oklepane, nie wymagają wielkiej inwencji twórczej.

Interpunkcja potraktowana jest wybiórczo, tzn. przy zachowaniu wykrzykników i znaków zapytania brak przecinków i kropek – najwyraźniejszych sygnałów pauz składniowych, zarówno tych mocnych, jak i słabych (wg terminologii Doroty Urbańskiej⁵). Mimo to rekonstrukcja granic między częstkami intonacyjno-składniowymi nie następuje żadnych problemów.

Generalnie pauza składniowa pokrywa się z wierszową. To w klauzuli najczęściej przypadają wyraźne, mocne granice międzywypowiedzeniowe lub wewnątrzwypowiedzeniowe, a zdanie mieści się w wersie lub dystychu. Przerzutnie pojawiają się wyjątkowo: *Ogród w Milanówku, kwitnący bez; Arietta zimowa (na temat sonaty f-moll na skrzypce i fortepian Sergiusza Prokofiewa); Zima w Milanówku*.

Wielkie litery stosowane są przy nazwach własnych, także Bóg sygnowany jest wielką literą, choć nie wiadomo, gdzie jest i czy w ogóle jest. Przy

⁵ D. Urbańska, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*, Warszawa 1995.

braku kropek i dominującym wyrównaniu wersu ze zdaniem można byłoby przypuszczać, iż wielkie litery zawsze rozpoczynające kolejny wers są także sygnałami składniowymi – otwierają nowe zdanie, wypowiedzenie, nawet gdy wyjątkowo pojawiają się w innym miejscu wersu. I rzeczywiście tak jest, wystarczy spojrzeć na zapis: „Ma długie rude włosy To jest Persefona” z tekstu *Podkowa Leśna*. Średniówka oraz wielka litera (przy braku interpunkcji) rozdzielają dwa proste zdania.

Gdy pojawia się przerzutnia klauzulowa, konsekwentnie, według przyjętego powyżej sposobu rozumowania, kolejny wers powinna rozpoczynać mała litera sygnalizująca w ten sposób kontynuację części składniowo-intonacyjno-logicznej. Tak jednak nie jest. Opisując relacje między składnią i wielkimi literami, należy podkreślić niekonsekwencję. Właściwie tylko w jednym przypadku ten związek jest wyraźnie widoczny („To jest Persefona”). Natomiast zastosowanie wielkiej litery na początku każdego wersu to przede wszystkim wyraźny sygnał związku ze znaną jeszcze z twórczości staropolskich poetów konwencją zapisu tekstu-wiersza.

Niewątpliwie nie wynalazczość w zakresie formy wierszowej jest u Rymkiewicza na pierwszym planie. Tomik bezwyjątkowo nosi znamię tego, co wypracowano w tym zakresie stulecia temu i co w dużej mierze zostało w możliwościach poetyckich wyeksploatowane. Na tle powszechnie wciąż jednak obecnego w poezji polskiej wiersza wolnego taki wybór i decyzja nadawcy są działaniem wyjątkowo zdecydowanym i konsekwentnym, strategią komunikacyjną nastawioną na konkretny cel⁶. Celem tym staje się osiągnięcie, przy zastosowaniu wszelkich dostępnych nadawcy środków językowych, maksymalnego zrytmizowania tekstów, ich „umuzycznienie”. Przy czym wyraźne jest raczej ukierunkowanie tych tekstów na efekt nieśpiewnej muzyczności⁷, jak nazywa zjawisko Kazimierz Wyka, analizując twórczość poetycką Józefa Czechowicza. W przypadku omawianego zbioru chodzi o połączenie tradycyjnej rytmiki budowanej w warstwie składniowo-intonacyjnej, sylabicznej i fonetycznej z tematyką muzyczną. Pierwszy aspekt odsyła do poetyki banalności, o której będzie mowa w późniejszej części artykułu, natomiast drugi jest wyrazem indywidualnych upodobań i przekonań twórcy.

Umiejętne przywołanie tradycji wierszowej przynosić może znakomite rezultaty. Potwierdzają to teksty Stanisława Barańczaka (prym wiedzie wspaniała *Chirurgiczna precyzja*). Zastosowanie dawnych form wierszowych, czy najprostszego, bo gramatycznego rymowania, może nieść zagrożenie banalnością – a utwory Rymkiewicza nie bronią się przed tym. Trzeba jednak wziąć pod uwagę fakt, iż nie jest to defekt, ułomność tekstów czy brak umiejętności twórcy, lecz jego świadome działanie.

⁶ Przywołana tu zastała koncepcja posunięć strategicznych wywiedziona z teorii gier czy działań militarnych i na zasadzie metafory przeniesiona w obszar humanistyki. Podstawę teoretyczną stanowi koncepcja T. van Dijka. Według badacza strategia komunikacyjna to: „[...] jedynie globalna instrukcja, aby każdy kolejny wybór dokonywany był zgodnie z obraną ścieżką działania: cokolwiek by się nie działo, zawsze wybieraj to co najtańsze, najszybsze, najbezpieczniejsze, itd.”. T.A. van Dijk, W. Kintsch, *Strategies of discourse comprehension*, London 1983, s. 63.

⁷ K. Wyka, *Rzecz wyobraźni. Z pism Kazimierza Wyki*, pod red. H. Markiewicza i M. Wyki, Kraków 1997, s. 43–64.

Jest to kwestia wywołująca wiele kontrowersji. Wystarczy spojrzeć na jedną z ocen tomiku. Maciej Pinkwart w recenzji napisał:

Pierwsze co się zauważa, to te nieszczęsne rymy. Gdyby tak skonstruowany wiersz przyniósł na lekcję uczestnik warsztatów literackich, wyleciałby z klasy razem ze swoim dziełem i zaleceniem, żeby pozbył się kagańca, bo w tym urządzeniu nigdy nie zaśpiewa... Rymy Rymkiewicza [...] w większości wyją sztucznością i sprawiają wrażenie, że użyte w nich słowa dobrano tylko po to, by się rymowało, nie zwracając specjalnie uwagi na sens⁸.

Opinia to bardzo ostra, spójrzmy więc na odniesienia do tekstów z omawianego zbioru Rymkiewicza. Autor z upodobaniem stosuje inwersję lub jej specjalne, głównie pojawiające się w retorycznych mowach, odmiany, np. anastrofę (powtórzenie jakiegoś zwrotu lub zdania w odwróconym szyku). Ostatni wers w utworze *Co zostało z Pascala* brzmi: „I nie pyta **co tam jest** bo on **co jest tam** wie”⁹. Nienaturalny szyk wyrazów na tle dosyć przejrzystej składniowo całości nie zaskakuje, raczej koncentruje uwagę odbiorcy, bo utrudnia zrozumienie sensu wypowiedzi. Wyrzucenie na koniec jednosylabowego czasownika „wie” można wiązać z koniecznością uzyskania pary rymowej. Jednak oprócz tego koniec wersu i wiersza wyraźnie jest obciążony semantycznie i ekspresywnie: to nie Pascal, lecz robak **wie**. I wówczas uzyskanie zarówno rymu, jak i sensu staje się równie istotne.

Pewne nielogiczności, niejasne połączenia wyrazów, niekonsekwencje semantyczne mogą budzić wątpliwości. Ich pojawienie się można rzeczywiście próbować motywować koniecznością wyrównania sylabicznego lub uzyskaniem współbrzmienia. Spójrzmy na przykłady: „Pod płótem sika pijak imieniem pan Gienio” (*Mały pejzaż jesienny*), „Jeszcze tylko słyhać wielkie serca bicie / Spoza trumny kiedy cmentarz jest w zenicie” (*Październikowy wierszyk dla Antonina Dworzaka i Józefiny Czermakowej*) oraz: „Śpiewaj myszko śpiewaj krecie wiewióreczko / Śpiewaj śpiewaj – chociaż myszki nie umieją” (*Arietta zimowa...*).

Nie do końca jest jasne: rym czy sens decyduje o doborze słów, lecz rozstrzygnięcie tej wątpliwości nie wydaje się najistotniejsze. Współbrzmienia typu „częstochowskie rymy” uzyskują motywację w ukonstytuowanej przez Rymkiewicza poetyce banalności. Dzięki sposobom organizacji tekstów, a przede wszystkim przez bezpośrednie autotematyczne i pełne kokieterii wypowiedzi podmiotu lirycznego wskazuje się na lekki ton, niepoważny charakter utworów pisanych od niechcenia, na kolanie lub przez koty.

Przykłady można mnożyć. Powtarzają się określenia dotyczące charakteru, celu i motywacji twórczych działań: „Wierszyk o czymkolwiek – że gdzieś deszczyk pada” (*Wiosenny wierszyk...*), „Ja się nad wierszem niepotrzebnie biedzę / Więcej już nic mi nie przyjdzie do głowy” (*Ogród w Milanówku...*), „Ten wierszyk pisał mój kolega / Ów kot uczony spod sufitu” (*Zima*

⁸ M. Pinkwart, *Szukać poezji w wierszach*. Recenzja zamieszczona na stronie internetowej: http://merlin.pl/Zachod-slonca-w-Milanowku_Jaroslav-Marek-rymkiewicz/browse/product/1,333020.html#fullinfo [dostęp: 24.10.2014].

⁹ Wszystkie podkreślenia w cytowanych tekstach pochodzą od autorki artykułu.

w *Milanówku*), „Koty pisały moje wiersze, [...] Te moje wiersze nic nie znaczą” (*Ogród w Milanówku – poezja ...*). Lekki ton splata się z uwagami o charakterze egzystencjalnym, filozoficznym, dzięki czemu sygnalizowany jest ogromny, pełen ironii i autoironii dystans nadawcy świadomego swej bezradności wobec tego, co dziś można jeszcze na temat spraw ostatecznych, dotyczących Niepoznawalnego, powiedzieć.

Wydaje się także, że w obrębie komunikacyjnych strategii nadawcy jednym z priorytetów jest osiągnięcie, nawet kosztem sensów oraz logiki, maksymalnego zrytmizowania tekstów i poprzez to związanie ich z innym niż językowy kodem. Chodzi tu, oczywiście, o świat dźwięków. Tego rodzaju połączenie słowa i muzyki znajduje uzasadnienie w Rymkiewiczowskiej filozofii życia i tworzenia. Na poziomie języka poetyckiego odzwierciedlają to chwytły z zakresu *elocutio*.

Dominują powtórzenia wyrazów w niedalekim sąsiedztwie, w różnych pozycjach w wersie (wersach) oraz aliteracje spajające dwa stojące obok siebie wyrazy na początku każdego wersu w dystychu. Przykłady można znaleźć właściwie w każdym wierszu tomu: „Ale **super** tajemniczy **super** Boży / I śmierć **super** – pośród śmierci mnie ułoży” i dalej w tym samym tekście „Co za odlot – w **super** dobro w **super** trwanie” oraz „Puszki plastik dwa psie gówna i milczenie / Śmieci śmieci – jest w tym jakieś Boże tchnienie” (*Kosz na śmieci...*).

Równie charakterystyczne są anaforyczne powtórzenia wyrazu lub części wyrazów, spajające nie tylko wersy w dystychu, ale i kolejne dwuwersy: „**Już** noc późna oni jadą późną nocą // **Już** świt błądzą oni jadą ciągle jadą / **Mają** twarze umazane gliną błądzą // **Mają** łokcie krwią pobladłą pobrudzone” (*Jadą zmarli*). Rymkiewicz często stosuje poliptoton – powtarza wyraz w tej samej lub nieco zmienionej postaci w obrębie jednego wiersza, np. w *Jadą zmarli* słowo „jadą” powtarza się aż 10 razy, a w utworze *Ogród w Milanówku...* wyrazy „ślepy”, „ślepa”, „ślepnący” użyte są 13 razy. Spajają tekst i wnoszą wyraźny rytm.

W obrębie kolejnych wersów powtarzają się całe frazy, grupy wyrazowe zarówno na końcu, jak i na początku: „Ale jeże **nic nie wiedzą nic nie wiedzą** / Tam w tej dziurze **martwe siedzą martwe siedzą**” (*Ogród w Milanówku, jeże...*) oraz „Przez jaśminy czarne wrzosa przez pokrzywy / **Płacze jesień płacze wrzesień** – też półżywy” (*Jadą zmarli*). Powracające paralelne struktury składniowe tworzą wyliczenia, np. w wierszu *Skośny deszczyk...*: „Od rana deszczyk pada skośnie / Na białe kwiatki (to jaśminy) / Na bluszcz co tam przy płocie rośnie / Na te kosmiczne wydzieliny”, spajają całą zwrotkę: „Zima – to okręt Dionizosa / Zima – to przedświt Heideggera / Zima – jest jak Ariadna bosa / Zima – jak grecki bóg umiera” (*Zima w Milanówku*) lub wyróżniają niby-refren w kolejnych dystychach: „Moja piosnka dla tych wszystkich moich drogich [...] Moja piosnka dla Bożenki dla mamusi [...] Moja piosnka dla umarłych brzoź jarzębin” (*Jadą zmarli*). Początkowe wersy kolejnych dystychów mogą się powtarzać w prawie niezmienionym kształcie, przy czym podobieństwo obejmuje także tytuł: „**Ktoś śpiewa pieśń Schuberta** daleko za lasem / Daleko za istnieniem daleko za czasem // **Ktoś śpiewa pieśń Schuberta** gdzie nie ma nikogo / Wędrowiec do nicości idzie leśną drogą” (*Ktoś śpiewa pieśń Schuberta*).

Typowe dla Rymkiewicza układy dwójkowe powracających w tekście wyrazów wraz z wyliczeniami także budują rytmiczną monotonię, przypominają refren, zaśpiew, jak w wierszu *Arietta zimowa*...: „Śpiewaj śpiewaj suchy głógu sucha różo [...] Śpiewaj bluszczu śpiewaj głógu wierzbo krzywa [...] Śpiewaj myszko śpiewaj krecie wiewióreczko / Śpiewaj śpiewaj – chociaż myszki nie umieją”. Należy podkreślić, że wezwanie „śpiewaj” powtarza się aż 15 razy.

W układach stylistycznych dominują głównie różnego typu powtórzenia – od paralelnych układów zdań, przez powrót tych samych wyrazów w tych samych lub podobnych pozycjach w wersie lub wersach, do powtórzeń fonetycznych. Wyraźnie dąży się do struktur najprostszych, przypominających harmonię dziecięcego wierszyka lub piosenki ludowej łatwej do zapamiętania. Przy czym, co niezwykle istotne, najczęściej pojawiające się prawie we wszystkich tekstach wyrazy odnoszą się do Boga, a przede wszystkim do muzyki¹⁰.

Muzyczne nawiązania widoczne są już w tytułach. To najczęściej nazwiska wybitnych kompozytorów, ich wybrane kompozycje: *Kosmiczny walc Johannesa Brahmsa*, *Arietta zimowa* (na temat z sonaty f-moll na skrzypce i fortepian Sergiusza Prokofiewa), *Październikowy wierszyk dla Antonina Dworzaka* i *Józefiny Czermakowej*, gatunki – muzyczne formy: *Ogród w Milanówku*, *pieśń nocnego wędrowca*, *Wędruj – ländler pogrzebowy*, czy też wskazanie na czynność związaną z muzyką, np. śpiew: *Ktoś śpiewa pieśń Schuberta*.

Niemalże każdy tekst nasycony jest muzycznymi skojarzeniami. Śpiewa lub gra w nich wszystko lub prawie wszystko – mieszkańcy Ogrodu, zwierzęta, rośliny, drzewa, np. robak w kościach Pascala „pieśń nabożną śpiewa”, śpiewają chóry kotów, jest też piosenka gawronów, „Ósmy kwartet Dymitra grają cztery grusze”, śpiewa głóg, róża, bluszcz, myszki, wiewiórki. Pojawiają się również motywy związane z tańcem. Umarła Józefina tańczy walca, tańczą też koty i baśń. Muzyka posiada więc magiczne właściwości, powoduje, że umarła Józefina tańczy, w czasie wykonania sonaty b-dur D960 pojawia się upiór Schuberta i uśmiecha się, a „Nagi Brahms tańczy walca na kosmicznej scenie”. Obecność muzyki w Rymkiewiczowskim świecie jest totalna, wszystko co żyje, umiera lub umarło jest nią poruszone. Dźwiękom towarzyszy niemal zawsze śmierć, rzadziej miłość. Ze względu na to, że jest to świat pełen wątpliwości, czy Bóg jest, to jedynym spajającym elementem, który przenika wszystko, dociera poza granice czasu, życia i śmierci, jest właśnie muzyka.

W *Pięknej młynarce* można przeczytać: „Moja pieśń jest zrobiona ze śmierci i płaczu, Muzyka jest ze śmierci – i do śmierci wzywa / Jeśli piszesz muzykę to ją zrób nieżywą”. Muzyka pojawia się jako obraz średniowiecznego *dance macabre*, wirującego koła śmierci lub Leśmianowskiego tańca sięgającego za grób: „Słuchaj – w trumnie jeszcze palce się ruszały / Białe wstążki i pończochy i walc biały” (*Październikowy wierszyk*...).

Muzyka jest kwintesencją i wartością Rymkiewiczowskiego świata, co potwierdzają wyrażane wprost stwierdzenia pierwszoosobowego podmiotu

¹⁰ Ciekawe uwagi na ten temat zawarte są w pracy: A. Dennison, *O muzyczności w „Zachodzie słońca w Milanówku”* (2009) dostępnej na stronie internetowej <http://www.dennison.pl/historia.htm> [dostęp: 21.10.2014].

lirycznego, który, choć nie utożsamiany w tekstach z autorem, może być potraktowany, szczególnie gdy spojrzeć na całą twórczość Rymkiewicza i jej charakter, jak autorskie medium. Wprost nazywane są czynności podmiotu mówiącego, on nie opowiada, nie recytuje, nie przedstawia, nawet nie mówi, lecz śpiewa, a prowokują go do tego codzienne, zwyczajne zjawiska. W wierszu *Skośny deszczyk*...można przeczytać: „Mokną kwitnące żółto mleczce / I to nastraja **mnie do śpiewu**”; w innym tekście jest powiedziane: „**Moja piosnka** jest dla tych wszystkich moich drogich [...]”, czy jeszcze dalej: „Idę z nimi **coś sobie nucę** z »Zaratustry«”.

Każdy poziom organizacji tekstów należących do zbioru *Zachód słońca w Milanówku* przez rytm przywodzi na myśl skojarzenia z tradycyjną rytmiką – począwszy od szeroko rozumianych struktur wierszowych, poprzez składnię, leksykę, fonetykę, kompozycję, semantykę, po aluzje i nawiązania do innego „języka”, do kultury dźwięków. Będzie to jeden z priorytetów przyjętej przez nadawcę strategii komunikacyjnej wykorzystującej, jak już wcześniej wspomniano, poetykę banalności. Dlatego z odbiorczego punktu widzenia łatwo „stracić cierpliwość” do trywialnych na pierwszy rzut oka, kołowrotkowych powtórzeń, prostych strof i rymów, niezmiennych motywów, powracających wyrazów, fraz. Potwierdzają to uwagi Radosława Wiśniewskiego:

Te wiersze można łatwo skrytykować, może nawet – jak niektórzy zdążyli już to uczynić – obśmiać. Da się zapewne zarzucić im, że stoją w miejscu, że niewiele się w nich porusza; że są na granicy grafomanii, naiwne, powtarzalne, rymowane często chowsko; że trzymają się ogranych rekwizytów. Z pozoru rzeczywiście, zdawać by się mogło, że utwory składające się na zbiór Jarosława Marka Rymkiewicza „Zachód Słońca w Milanówku” – to wierszyki proste, piosenki, piosneczki wiejsko-antysielskie. Można też założyć, że zestaw narzędzi do ich sekcji nie musi być skomplikowany, że wystarczy zasiąść jak zwykły czytelnik w fotelu, wziąć na kolana kota, jak autor na zdjęciu ze strony tytułowej, i zdać z tej lektury relację, po prostu. Wytrychy gotowe – tu przyszpilić pojęciem neobarok, wysupłać w nawiązaniach Bakę, Morsztyna, może Sępa Szarzyńskiego i jeszcze kilku pomniejszych antenatów. W odwołaniu mieć pojęcia klasycyzmu i neoklasycyzmu, jakichkolwiek odcieni znaczeniowych nie miałyby nabrać w trakcie pracy nad relacją. To wszystko być może wiemy, my – którzy się przyglądamy drodze Rymkiewicza. Tak być może też wyglądałby tekst poprawny, kojący. Wszystko, co napisałem powyżej, można uzasadnić, bez większego wysiłku. Te nawiązania, te tropy dają się z poezji Rymkiewicza łatwo wyprowadzić. [...]¹¹.

Istotnie, jest to powtarzalny świat poetyckich i formalnych oczywistości, do których Rymkiewicz swoich czytelników zdążył już przyzwyczaić. Cóż więc ratuje ten banał rozwiązań? Otóż dwie zasadnicze, łączące się ze sobą,

¹¹ R. Wiśniewski, *Pochód kotów w Milanówku*, „Dekada Literacka” 2003, nr 9-10. Artykuł zamieszczony na stronie internetowej: <http://www.dekadaliteracka.pl/?id=3836> [dostęp: 22.10.2014].

kwestie. Po pierwsze, jest to w swej istocie poezja głęboko metafizyczna¹², poruszająca odwieczne i nigdy niezbanalizowane tematy ostateczne, fundamentalne. Po drugie, zestawienie tych niebanalnych tematów z ich banalną szatą wersyfikacyjno-stylistyczną zmusza do przywołania ironii/autoironii jako retorycznych zabiegów organizujących wypowiedzi, bez których ta poezja i jej odbiór nie mogą się obejść.

Oczywistością jest, iż powaga tematyki i nieuchronne dla myślących istot powtarzające się odwieczne pytania dotyczące tajemnicy istnienia, połączone z równie poważną formą, dają dziś duże ryzyko śmieszności – patos tematu wzmocniony patosem formy to w najlepszym razie banał, by nie rzec – śmieszność. Konieczność mówienia o sprawach ostatecznych i związana z tym powtarzalność to pewien kulturowy pat, ale i literackie wyzwanie.

Jak więc poetycko wyrazić kwestie eschatologiczne, by uniknąć trywialności, by nie przekształcić ich we frazesy? Może ten zbiór jest jakąś formą odpowiedzi na to pytanie, może jest indywidualną poetycką próbą uniknięcia banału poprzez jego wykorzystanie, wyeksponowanie wręcz.

To może wyjaśniać i usprawiedliwiać wiele z tych rozwiązań, które mogą być odbierane jako oklepane, trywialne, a w istocie swej są ich odwrotnością. Rzecz można, iż podskórna, nieustanna obecność ironicznego dystansu, żart, humor nadają tym zbanalizowanym rytmom i motywom ich właściwy głęboki wymiar i sens. Zajmująco na ten temat pisała Małgorzata Rygielska:

Zachowane są regularne dystychy, ale zamiast elegijnej zadumy proponuje się ironiczny dystans. A czy ironia może wypowiadać się o transcendencji? Jeśli ironia wypowiada się o transcendencji, wówczas dzieje się z nią to samo, co z każdą inną formą negatywności: chcąc nie chcąc wyraża coś pozytywnego, czyli powagę, z jaką mówi (S. Kierkegaard). Może właśnie dlatego, chociaż mówi się w *Zachodzie słońca...* o rzeczach śmiertelnie (dosłownie!) poważnych, to nigdy się tego śmiertelnie poważnie nie robi? Może tu należy upatrywać źródła Rymkiewiczowego humoru, czasem makabrycznego, to prawda, ale jednak humoru? Bo przecież Ironia jest nieskończenie lekką grą z nicością, której ta gra wcale nie trwoży, toteż raz po raz wychyla głowę (S. Kierkegaard). Rym i rytm – paradoksalnie – nakazują jednak porzucić logikę i naukowe rozważania. Nie chodzi bowiem, choć to właśnie mogłyby sugerować wcześniejsze przytoczenia – o prostą arytmetykę, matematyczną zgodność i dokładną powtarzalność. [...] Rytm pozwala gromadzić w wierszu coś, co się rozwija i upływa w słowach i poza słowami, coś, co albo zastępuje istotę czasu, albo jest samym czasem. To coś upływa na kształt melodii, którą można raz jeszcze od początku zaśpiewać z tym przeświadczeniem, że znów tak samo jak dawniej skona, zachowując za każdym zgonem tę samą rytmiczną zdolność zmartwychwstania. I ponownie rytm konotuje szereg pojęć związanych z muzyką, „muzycznością”, ale też... przemijaniem¹³.

¹² Rozważa tę kwestię dokładnie M. Woźniak-Łabieniec w książce *Klasyk i metafizyka. O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, M. Woźniak-Łabieniec, Kraków 2002, s. 10–11.

¹³ M. Rygielska, *Muzyka jest ze śmierci*. Artykuł zamieszczony na stronie internetowej: http://free.art.pl/akcent_pismo/pliki/nr4.03/rygielska.html [dostęp: 23.10.2014].

Ów ironiczny dystans i humor zasadniczo opiera się w tekstach Rymkiewicza na kontraście między sposobem mówienia (trywialnym, skonwencjonalizowanym, nadmiernie prostym) a tym, o czym się mówi (śmierć, przemijanie, obecność/nieobecność Boga, pytania fundamentalne dotyczące sensu, celu egzystencji, itp.). Zderzenie banału z powagą, brzydoty i wulgarności z patosem śmierci, niepoważnej formy z głębią egzystencjalnych pytań zmusza do zastanowienia nad sensem ich nieprzystawalności. Oczywiście, jak wcześniej wspomniano, zabiegi te należy potraktować jak działania strategiczne: celowe, zamierzone i sensowne. W ich przykłady obfituje (na różnych poziomach organizacji) niemal każdy utwór. Tytułowe pytanie tekstu otwierającego zbiór *Co zostało z Pascala* sugeruje odpowiedź pozostającą w kręgu nauki, kultury. Odpowiedzią jest początkowo wyliczenie szeregu możliwości: może zostaną *Myśli* Pascala, może *ślimak* czy *trójkąt Pascala*, a może *Pascalina* – pierwsza maszyna licząca... Z tego ciągu przypuszczeń wyłania się ostateczna konkluzja, zaskakująca nieodpowiedniością (w stosunku do pytania). Otóż nie, zostaną „dobrze się miewające robaki i jego tłuste prawniki/ [...]w kościach Pascala”. Makabryczność zestawienia na tym się nie kończy, lecz zaczyna, ponieważ ów robak „[...] w kościach Pascala pieśń nabożną śpiewa”. A tragifarsy dopełnia końcowy wers zawierający pointę wyrażoną przez zaskakującą inwersję: „I nie pyta co tam jest bo on co jest tam wie”. Zawilość ostatniego wersu dramatycznie kontrastuje z banalnym rymowaniem, prostą czterowersową strofą oraz potoczną, nacechowaną leksyką („muchy bzyka”; „stonoga zmyka”). Pomieszczenie *sacrum* i *profanum*, śmieszności i powagi, dosłowności i metafory buduje ów przerażający, żartobliwo-poważny ton wypowiedzi.

Forma mówienia nie do końca serio, z pobłażliwością i ironicznym dystansem jest dobrze widoczna w tekstach, w których pojawia się kwestia „autorstwa”. W zamykającym zbiór utworze *Ogród w Milanówku – poezja brzoź i kotów* czytamy: „Koty pisały moje wiersze/ Piosenki ody tarantele/ Bo miały horyzonty szersze/ Ja innych zajęć miałem wiele” oraz „Te moje wiersze nic nie znaczą/ Ale czy coś ma tu znaczenie/ [...]”. Zbanalizowanie procesu tworzenia, obniżenie jego wartości, przypisywanie autorstwa kotom czy brzoźkom daje zabawny ton oraz ironiczny dystans wobec roli poety, aktu twórczego i wartości własnej poezji. Z tego też względu zarówno w sferze stylistyki, jak i wersyfikacji nawiązuje do rozwiązań najprostszych – banalnej leksyki oraz bardzo tradycyjnej rytmiki, kojarzącej się zarówno z przedromantyczną strukturą wiersza w poezji wysokiej, jak też z melodyką wiersza ludowego.

Uczoną dysputę na tematy muzyczne prowadzi niby-autorski podmiot z kotką PsoTKą – tutejszą poetką, która o koncercie Brahmsa mówi, że „jest bardzo słodki// Zwłaszcza kiedy gra Kremer razem z Karajanem” (*Kosmiczny walc Johannes Brahmsa*). Natomiast w tekście *Ogród w Milanówku, gipsowe krasnale* dowodem na pozostawanie przy życiu, bycie żywym jest umiejętność rozróżniania rdestu od pokrzywy. Jedną z najpoważniejszych kwestii egzystencjalnych została sprowadzona do banalnego, „lokalnego” wymiaru, co oczywiście ma charakter żartobliwie-ironiczny.

Równie dobrze ów ironiczny wymiar utworów może współtworzyć warstwa leksykalno-brzmieniowa, jak w wierszu *Mały pejzaż jesienny*, gdzie

nagromadzone powtórzenia o charakterze głębokich aliteracji czy też etymologicznych figur w połączeniu z częstochowsko rymowanym dystychem i sylabicznym uporządkowaniem sugerują mało znaczący, trywialny temat. Tymczasem jest inaczej. Mowa przecież o „przepaści, krzywej brzozie”, z której „ostatni żółty listek spada”. Pod pozorem banalności mówi się o ułomności, zmianach, przemijaniu. A ironia w tej sytuacji jest niewątpliwa, czytamy bowiem, iż przepaść jest, ale „niewielka przy płocie”, a drzewa zmienia wpływ czasu, następstwo pór roku (tonacja poważna), ale gubią one nie liście (sugestia kontynuacji tonu poważnego), lecz zdrobniony „listek” (odejście od powagi).

Podobne działania zastosowano i w innych utworach, m.in.: *Kosz na śmieci przy stacji kolejki WKD w Milanówku pod Warszawą*, *Arietta zimowa* (na temat z sonaty f-moll na skrzypce i fortepian Sergiusza Prokofiewa), *Zima w Milanówku*, *Kosmiczny walc Johannes Brahmsa*, *Zimowy pogrzeb na cmentarzu w Bolimowie*.

Świat tekstów zbioru, ten Rymkiewiczowski Ogród, wypełniony jest tragifarsą życia, gdzie to, co poważne, dostojne, patetyczne, miesza się z tym, co liche i trywialne, gdzie obok piękna i wdzięku są brud, kalectwo, ułomność i brzydota – jednym słowem pełnia życia. Sprzeczności, o których wcześniej wspomniano jako o fundamencie tej poezji, zaludniają Rymkiewiczowską przestrzeń poetycką. Podkreślał to w recenzji zbioru Jarosław Klejnocki:

[...] Rymkiewiczza, podobnie jak Leśmiana, zajmuje więc problematyka nicości, śmierci ostatecznej i nieodwołalnie kończącej wszelkie bytowanie. Rymkiewicz pisze wiersze oparte na kontrastach, wiersze, które potrafią porazić okrucieństwem obrazów cierpienia, językiem, który nie unika dosłowności lub nawet wulgarności. Człowiek okazuje się w nich jedynie jednym z mieszkańców Ziemi, wcale nie najistotniejszym, ponieważ byt rozmaitych istot jest równie ważny [...] ¹⁴.

I mimo że obserwuje się tu świat, w którym Boga nie ma lub jego obecność jest co najmniej wątpliwa, to jest on przesycony obecnością dźwięków, tym wszystkim, co związane z muzyką. Bo to dzięki niej można dotknąć tego, co jest poza granicą życia i co jest życiem samym. To ona wprowadza ową tragiczno-banalną egzystencję wszystkich stworzeń w inny, subtelny wymiar przeżyć i istnienia. Obecność świata muzyki jest dla Autora i jego poezji niezbywalną koniecznością. Konstytuuje się to poprzez, wskazywane już wcześniej, liczne nawiązania tematyczne oraz nazywane wprost „śpiewaniem” czynności podmiotu mówiącego.

Sam poeta w rozmowie z Bohdanem Pocijem, wybitnym muzykologiem, potwierdza taki kierunek refleksji:

Po prostu muzyka jest fundamentem wszystkich sztuk i zapewnia im to, co łatwiej nazwać z rosyjska, mówiąc o poezji *zaumnej* – ale szukam dobrego polskiego słowa – muzyka wyprowadza poezję ze sfery rozumienia,

¹⁴ J. Klejnocki, *Ogród w Milanówku*. Recenzja zbioru *Zachód słońca w Milanówku* zamieszczona na stronie internetowej: <http://archiwum.polityka.pl/art/ogrod-wnbsp;milanowku,376370.html> [dostęp: 22.10.2014].

sytuuje ją poza obszarami zajmowanymi przez rozum. Muzyka jest zupełnie innym sposobem pojmowania i przyjmowania świata. Nie ma nic wspólnego z naszymi codziennymi sposobami rozumienia świata¹⁵.

A podmiot liryczny kilka razy w tekście *Ogród w Milanówku, koniec listopada* powtarza: „Kosmos jest jak Vivaldi i nie ma tam Boga, Kosmos jest jak Vivaldi jak jego zagadka / W listkach pod mirabelką w rdestu białych kwiatkach”. Jak widać ów „kosmos” jest całkiem blisko...

BIBLIOGRAFIA

- M. Bieńczyk, *Olśniewająco piękne wiersze*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 139, s. 20.
- Z. Chojnowski, *Między bytem a nicością*, „Kwartalnik Artystyczny” 2000, nr 1, s. 181–183.
- S. Chyczyński, *Rymkiewiczza umiłowanie rymów*, „Okolica Poetów” 2000, nr 8, s. 35–38.
- J. Drzewucki, *Ogród w Milanówku*, „Plus Minus” 1999, nr 21, s. 3.
- J. Klejnocki, *Ogród w Milanówku*. Recenzja zamieszczona na stronie internetowej: <http://archiwum.polityka.pl/art/ogrod-wnbspmilanowku,376370.html>.
- T. Komendant, *Dom w Milanówku*, „Twórczość” 1999, nr 6, s. 106–112.
- A. Kulawik, *Wprowadzenie do teorii wiersza*, Warszawa 1988.
- A. Kulawik, *Wstęp do teorii wiersza*, Warszawa 1988.
- M. Pinkwart, *Szukać poezji w wierszach*. Recenzja zamieszczona na stronie internetowej: http://merlin.pl/Zachod-slonca-w-Milanowku_Jaroslawa-Marek-rymkiewicz/browse/product/1,333020.html#fullinfo.
- A. Poprawa, *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewiczza*, Wrocław 1999.
- R. Przybylski, *Postowie*, [w:] Jarosław Marek Rymkiewicz, *Zachód słońca w Milanówku*, Warszawa 2002.
- Śmieszna strona umierania*. Rozmowę z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem przeprowadził Piotr Bratkowski, Mariusz Cieślik [w:] „Newsweek Polska” 2007, nr 14, s. 102–106.
- D. Urbańska, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*, Warszawa 1995.
- A. Wiedemann, *Na kolanie. O wierszach Jarosława Marka Rymkiewiczza*. Recenzja zamieszczona na stronie internetowej <http://www.tygodnik.com.pl/numer/279505/wiedemann.html>.
- M. Woźniak-Łabieniec, *Klasyk i metafizyka. O poezji Jarosława Marka Rymkiewiczza*, Kraków 2002.
- M. Woźniak-Łabieniec, *Mikrokosmos w Milanówku*, „Arcana” 1999, nr 5, s. 46–53.
- K. Wyka, *Rzecz wyobraźni. Z pism Kazimierza Wyki*, pod red. H. Markiewiczza i M. Wyki, Kraków 1997.

¹⁵ Uwagi zawarte w rozmowie Bohdana Pocięja z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem, która odbyła się 20 marca 1999 roku w Milanówku. Materiały przygotowała i opracowała Małgorzata Bojanowska-Pomierny, dostępne są one na stronie internetowej: <http://www.podkowiaskimagazyn.pl/archiwum/rozmowa24.htm> [dostęp: 24.10.2014].

STRONY INTERNETOWE

<http://www.dekadaliteracka.pl>

http://free.art.pl/akcent_pismo/pliki/nr4.03/rygielska.html

<http://www.podkowiaskimagazyn.pl/archiwum/rozmowa24.htm> <http://www.dennison.pl/historia.htm>.

SUMMARY

Anna Tryksza

The garden of poetic tradition.

Some remarks on the *Sunset in Milanówek* by Jarosław Marek Rymkiewicz

The considerations revolve around the issues of the poetics of the texts by Jarosław Marek Rymkiewicz from his collection *Sunset in Milanówek*.

Particularly interesting is the strategic connection of the poetic structure of the line, blatantly banal, with the same broadly defined stylistic aspect and eschatological themes.

The article tries to show the wisdom and desirability of combining the overly simple form with the "high" note of the subject matter, oscillating around issues of final character – passing, death, old age.

The author is willing to consider such actions as a modern method of presentation – distanced, full of irony /self-depreciation – weighty topics, but repetitive. It is like a poetic defence against the trivial: through the maximum disclosure of banality – a departure from the banality.