

FIGURA OGRODU W PISARSTWIE JAROSŁAWA MARKA RYMKIEWICZA

DOROTA WOJDA*

Przedstawienie ogrodu jest figurą (od niej rozpoczyna się i do niej u swego kresu powraca pisarstwo Jarosława Marka Rymkiewicza), która łączy rozprawę początkującego historyka literatury z wierszami odchodzącego poety. Przedstawienie to ustanawia szczególną ramę, wyznacza bowiem wzór i replikę, uruchamiając zasadniczy dla Rymkiewiczowskiego dyskursu mechanizm repetycji i negacji. Pierwotnie przyjmuje w tym dyskursie postać, jaką zarysowują *Myśli różne o ogrodach*, ostatecznie zaś pojawia się w kształcie, jaki tworzy seria wierszy poświęconych ogrodowi w Milanówku, zapowiadana *Moim dziełem pośmiertnym*, kontynuowana w *Znaku niejasnym, baśni półzywej*, kulminująca *Zachodem słońca w Milanówku*.

Myśli różne o ogrodach (1968) to projekt nowoczesnego pisarstwa, a zarazem jego realizacja, polegająca na scaleniu języka naukowego, krytycznoliterackiego i literackiego w jedną całość, znajdująca zaś dopełnienie w formach nieco bardziej od niej jednorodnych – w dramatach, wierszach, opowiadaniach, tłumaczeniach oraz recenzjach. Z kolei cykl milanówkowski to manifestacja takiej poetologicznej koncepcji, która wykracza poza paradygmat nowoczesności, przy czym decyduje o charakterze powstającej równoległe z poezją twórczości prozatorskiej i przekładowej. Między tą pierwotną, zaprojektowaną jako układ kulturowych znaków, a późniejszą, ukształtowaną jako świadectwo istnienia, figurą ogrodowej przestrzeni, wyraźne są zarówno różnice, jak i podobieństwa.

Jako jeden wielki tekst pomieszczony między tymi przedstawieniami, dzieło Rymkiewicza ujawnia, że zostało „zapieczętowane” przez swego twórcę – że stanowi dyskurs: autorskie, suwerenne terytorium literackie. Zaznaczając ramy wykreowanego świata, Rymkiewicz poręcza przynależność odrębnych utworów do konkretnej osoby, zabezpiecza i uwierzytelnia tożsamość pisarstwa, które staje się – w wyniku tego „ogrodzenia” – świadectwem realnego autora. W granicach wytyczonych przez *Myśli...* i przez serię milanówkowską

* Dorota Wojda – dr, asystentka w Katedrze Teorii Literatury Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

powstaje tym samym „ogrodowe” uniwersum. Metafora ta oznacza, że teksty odczytywane z perspektywy wyróżnionego porządku odkrywają niejasne dotąd sensory. *Umschlagplatz* na przykład, przewodnik po getcie, okazuje się rekonstrukcją nowoczesnego „ogrodu” – przestrzeni „ogrodzonej” przez totalitarną władzę. Dzięki autorskiemu obramowaniu pisarstwo Rymkiewicza ukazuje, że we wszystkich swych formach dotyczy tego samego, ukazywanego tylko w coraz to innym świetle zagadnienia: związku między naturalną rzeczywistością a sposobem jej kulturowego zorganizowania, w szczególnym zaś wymiarze – relacji między bezładem pozaludzkiego świata a porządkiem ludzkich struktur.

We wstępie do *Kwiatu nowego starych romanc...*, objaśniającym zastosowaną w tym zbiorze „imitacji i przekładów” metodę translatorską, bliską formule *Mysli...*, Rymkiewicz charakteryzuje twórców tłumaczonych wierszy, a pośrednio także i samego siebie:

[...] autorzy romances byli wierni oku, ale byli przede wszystkim wierni tradycji. Turkawka, śpiewająca w romances, jest i nie jest ptakiem hiszpańskich klimatów, podobnie jak są i nie są kwiatami hiszpańskich klimatów przywoływane w romances róże i lilie i lewkonie [KN 13]¹.

Znamienny dla *romances* wzór, czytamy w dalszej partii wstępu, był „przypomnieniem niegdyś skonwencjonalizowanych, bo niegdyś zamkniętych w teksty, wzruszeń”, a równocześnie „miał służyć zapisowi nowych wzruszeń”, „Był przypomnieniem i był odkryciem” (KN 16). Autor imitacji skupia się na kulturowych wzorach, na wizerunkach uczuć i turkawek, ponieważ to sferę kultury uznaje za jedyną dostępną poznaniu rzeczywistość, za porządek obrazów identyfikowany w nowoczesności ze światem jedynym i prawdziwym. W takim sensie wczesne pisarstwo Rymkiewicza nazwać można „ogrodem zamkniętym” – reprezentacją, która zamyka się i realizuje w swoich granicach.

W liście do Jacka Trznadla poeta pisze:

Kultura jest kodem, pięknie. Czy nie byłbyś jednak skłonny uznać tego kodu za jedyną rzeczywistość, daną biednym ludziom (przeto prawie platońską)?²

Podobne słowa, nawiązujące do poezji Miłosza³, zawiera jeden z ważniejszych klasycystycznych wierszy Rymkiewicza, ironiczny manifest *W obronie metafizyki*:

¹ Cytaty z książek Jarosława Marka Rymkiewicza lokalizuję w następujący sposób: *An – Anatomia*, Warszawa 1970, *AF – Aleksander Fredro jest w złym humorze*, Warszawa 1977; *B – Baket*, Londyn 1989; *CK – Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967; *KN – Kwiat nowy starych romanc czyli imitacje i przekłady hiszpańskich romances*, Warszawa 1966; *KS – Kilka szczegółów*, Kraków 1994; *M – Metafizyka*, Warszawa 1963; *PZ – Przez zwierciadło*, posłowie T. Gadacz, Kraków 2003; *ZN – Znak niejasny, baśń półżywa*, Warszawa 1999; *ZS – Zachód słońca w Milanówku*, Warszawa 2002.

² Cyt. za: J. Trznadel, *Zamknięte i otwarte [w:] tegoż, Róże trzecie. Szkice o poezji współczesnej*, Warszawa 1966, s. 200.

³ Dialog ten dotyczy relacji między rzeczywistością konkretną a porządkiem słów i pojęć, której zarysowanie wyznacza napięcie między *Światem*, mówiącym o tożsamości „świata” i „głosu”, a *Głosami biednych ludzi*, wskazującymi na poróżnienie obu tych sfer.

Opiszmy nic, bo nic jest dane bezpośrednio,
Nic, tylko nic.

Tak księżyc jest dany
W źrenicach dziecka lub w spletanych włosach
Kochanków, śpiących w ciepłych trawach sierpnia;
Przeto opiszmy księżyc. Drobne pióra roni,
W siatkę geograficzną przez Greków schwymany,
Ów ptak miesiący naszych. Obraca się z wolna
Wschodzący we śnie żółwia i we śnie jaszczurki,
I na dnie morza, we śnie wodorostów.
A przecież nietykalny. Tak jak przed wiekami
Oświetla sezon mrówek i sezon jeleni,
Przebite jego blaskiem pasą się delfiny,
Pod rzeźbą oceanów ciągną białe stada
I małe statki płyną ku wyspom poranku,
W jego promieniach, po skórę barana,
I kości zmarłych słyszą srebrny krzyk
I świat jest, tak nie będąc, biednym ludziom dany
W świetle księżycy. Tak księżyc jest dany,
Przeto opiszmy księżyc.

Nic protokolarne,
Księżyc jest empiryczny lub księżycyca nie ma,
Lub księżyc jest, nie będąc: świecci, bo kazano
W podręczniku algebry.

Nam nic nie jest dane.

[*W obronie metafizyki, M 30*]

„Obrona metafizyki” okazuje się tutaj obroną obcej człowiekowi fizyczności, niezapośredniczonego konkretności. Tym samym Rymkiewicz dokonuje przewartościowania platonizmu czy – szerzej – metafizycznej tradycji filozoficznej. W jego ujęciu także występują dwie sfery rzeczywistości: ta bezpośrednio dostępna, uznawana za jedyny porządek istnienia, oraz ta o statusie transcendencji, podlegająca przesłonięciu, ignorowana czy wręcz nie dostrzegana. Zachodzi tu jednak odwrócenie perspektywy, polegające na tym, że świat bytów poszczególnych i uniwersum idei – zgodnie z zasadą *universale post rem* – zamieniają się miejscami. Gdyby Rymkiewicz miał napisać własną opowieść o uwięzieniu w jaskini, cienie byłyby znakiem idealności, utożsamianej przez poetę z ogółem kulturowych obrazów, natomiast źródło światła symbolizowałoby realność konkretnych rzeczy.

Przez odwzorowywanie kulturowych przedstawień usiłował Rymkiewicz, paradoksalnie, nakreślić zarys tego, od czego kultura oddziela swoich twórców⁴. Opisywał „księżyc w oczach dziecka” i księżyc „W siatkę geograficzną

⁴ Odminną wykładnię Rymkiewiczowskiego klasycyzmu proponuje Marzena Woźniak-Łabieniec. Odczytując *W obronie metafizyki*, stwierdza, że dla autora manifestu wartością najważniejszą i ostateczną jest sieć kulturowych symboli (znaków), nie zaś empiria: „To, co według neopozytywistów jako jedyne jest poznawalne – świat jawiący się naszemu zmysłom, [...] poecie wydaje się być nicością. Dla niego, przeciwnie niż dla empirysty, istotny jest symboliczny, nie doświadczalny wymiar księżycy” – M. Woźniak-Łabieniec, *Klasyk i metafizyka. O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Kraków 2002, s. 140–141.

przez Greków schwytyany”, aby ukazać ciało niebieskie, które rozprasza ciemność, a zarazem skrywa się w nieprzeniknionym mroku. Ten „ptak miesiący naszych” „Drobne pióra roni” – uobecniany jest w pojęciach światła, mitycznego symbolu, miary czasu, miłości, instynktu, i poddaje się władzy sądenia. Równocześnie jednak istnieje w postaci „nietykalnej” – obcej każdemu ze swych obrazów, niepodległej władzy przedstawiania. „I świat jest, tak nie będąc, biednym ludziom dany / W świetle księżycy. Tak księżyc jest dany”. Ta wieloznaczna fraza wskazuje, że reprezentacja ma status dwoisty, bo choć odgradza człowieka od świata: zamyka go we własnych granicach, podając się za jedyny rzeczywisty porządek („świat nie jest dany, w świetle księżycy”) – to jednak pełni rolę pośrednika: odsyła do tego, co dla niej źródłowe i co wymyka się procesowi kulturowego zawłaszczania („świat jest, dany w świetle księżycy”). Można zatem powiedzieć, że już we wczesnym pisarstwie Rymkiewicza dokonano się przejście, które Jean-François Lyotard określa jako przemieszczenie od sztuki modernistycznej, kwestionującej fortunność reprezentacji, a przez to autoodniesieniowej, do postmodernistycznej, afirmującej nieprzedstawialne⁵. W tej drugiej wzniosłość ugruntowana jest na rzeczywistym rozdarciu (nie zaś na pozornym oddzieleniu treści od formy): ból rodzi się z „nieprzystawalności wyobraźni i zmysłów do pojęcia”, a rozkosz wypływa stąd, że „rozum wyprzedza wszelkie przedstawienie”⁶. Taki właśnie paradoks obecny jest w pisarstwie Rymkiewicza. Używając słów Lyotarda, można stwierdzić, że opowiada się on za tym, co „niehumanne”, co „pomnaża istnienie” i że tworzy poezję wedle „nowych reguł gry”⁷. Te „nowe reguły” polegają na zbudowaniu takiej poetyki, która unieważnia wartość tekstu, aby go uprawomocnić. Za pośrednictwem kulturowych znaków pisarz wskazuje nieprzedstawialne, bo zawsze już zmediatyzowane, terytorium natury, indywidualnego konkretnego.

W celu zarysowania takiego ujęcia reprezentacji Rymkiewicz korzysta z figury ogrodu, oznaczającej rodzaj zagospodarowania przestrzeni, ideę, symbol, kategorię estetyczną i gatunek literacki. W podstawowym sensie ogród to dynamiczny układ przestrzenno-kompozycyjny, który może „stać się dziełem sztuki, gdy elementy naturalne zostaną ujęte przez twórcę ogrodu wspólną myślą kompozycyjną w określony porządek przestrzenny i wyodrębniającą się całość”⁸. Ukształtowanie tekstu jako literackiego odpowiednika takiej przestrzeni wyraźnie widoczne jest w późnym pisarstwie Rymkiewicza, gdzie ogród w Milanówku staje się pełnoprawną kompozycją poetycką. Już jednak we wcześniejszych utworach figura ogrodu pojawia się w znaczeniu szerszym,

⁵ Zob. J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, tłum. M. P. Markowski [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, opracował i przedmową opatrzył R. Nycz, Kraków 1997.

⁶ Tamże, s. 60.

⁷ Tamże, s. 58–59.

⁸ L. Majdecki, *Historia ogrodów. Przemiany formy i konserwacja*, wyd. II, Warszawa 1981, s. 9–10.

metaforycznym – na przywołanie idei *la terza natura*. Pod pojęciem tym, żywym w dobie renesansu, kryła się myśl, że obok „drugiej natury” (sztuki) istotne jest połączenie kontrastowych porządków: naturalnego i artystycznego w jedną całość. Jak ukazuje Ilva Baretta, syntezę tę najlepiej realizuje ogród – „to idealne miejsce na spotkanie sztuki i natury; nigdzie indziej kontrast pomiędzy nimi nie jest tak wyraźny, jak tam, gdzie natura jest siłą generującą a sztuka twórczą”. Tym samym ogród „jest jednocześnie «naturalnym artefaktem» i «sztuczną naturą»”⁹. Rymkiewicz modyfikuje tradycyjną myśl, nadając jej wymiar antropologiczno-filozoficzny i łącząc z nowoczesną ideą „kulturowej natury”¹⁰, zgodnie z którą doświadczenie ujmowane jest wyłącznie za pośrednictwem kulturowych kategoryzacji. Sądzi, że idea ta stanowi nie tyle odkrycie nowoczesności, ile wyraźne sformułowanie przeświadczeń istniejących już wcześniej, w postaci raczej intuicyjnej i rozproszonej, artykułowanej często w topice ogrodu.

Podejmując refleksję nad problematyką przedstawienia, Rymkiewicz dochodził do wniosków bliskich ustaleniom semiotyki kultury, przy czym odmiennie wartościował opisywane zjawiska. Wedle Borysa Uspieńskiego fundamentalnym przemieszczeniem, jakie dokonało się w sztuce, jest przejście od perspektywy odwróconej, zakładającej wewnętrzną względem świata-obrazu pozycję artysty, do perspektywy zbieżnej, opartej na kategorii transpozycji. Autor *Strukturalnej wspólnoty różnych rodzajów sztuki* stwierdza, że wynalazki *fenestra aperta* Leone Battisty Albertiego czy *pariete di vetro* Leonarda da Vinci dają obraz taki, jak „widok z okna – z konieczną przestrzenną barierą między przedstawiającym go artystą a przedstawianym światem”. Na takim obrazie „punkt widzenia artysty-malarza zbiega się z punktem widzenia oglądającego obraz”¹¹. Uspieński dowodzi:

[...] sam pejzaż bez ram właściwie nic nie znaczy, ale wystarczy zakreślić pewne granice (może to być rama, okno, arkady itp.) i może on być odbierany jako obraz. Po to, aby zobaczyć świat jako świat znaków, konieczne jest [...] przede wszystkim oznaczenie granic; właśnie konkretne granice tworzą obraz. (Ciekawe, że w niektórych językach wyraz „przedstawić”, ros. *izobrazit'* etymologicznie powiązany jest ze słowem „ograniczyć”)¹².

⁹ I. Baretta, „*The World's a Garden*”: *Garden Poetry of the English Renaissance*, Uppsala 1993, s. 88, 90.

¹⁰ Określenia tego używa Ryszard Nycz, twierdząc, że nowoczesność odkryła prawo nieuchronnej kulturowej mediatyzacji: „A czyż kultura nie jest tym tworzącym się nieprzerwanie społecznym obrazem rzeczywistości (i w tym sensie «tekstem» pewnego rodzaju), który przez ludzi od wewnątrz w niej uczestniczących postrzegany jest jako świat, a nie obraz? I wreszcie, czy ktokolwiek z działających na tym polu może sądzić, [...] że uda mu się wykroczyć poza kulturę, by móc rozpatrywać ją z zewnątrz (z jakiejś pozakulturowej, więc «nie ludzkiej» perspektywy?)” – R. Nycz, *Kulturowa natura. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego*, „Teksty Drugie” 2001, nr 5, s. 13.

¹¹ B. Uspieński, *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*, tłum. Z. Zaron [w:] *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus i M. R. Ma-Janowa, przedmowa S. Żółkiewski, Warszawa 1977, s. 218.

¹² Tamże, s. 222–223.

Podobną refleksję podejmuje Rymkiewicz, ale odkrycie *fenestra aperta*, wzniesienie bariery oddzielającej obraz od świata (kulturę od natury), nie jest dla niego wskaźnikiem artystycznego postępu. O ile Uspieński popiera tezę, że „Obraz wykraczający poza płaszczyznę ramy [...], każda zmiana sztuki na imitację życia – to przestępstwo zarówno w stosunku do życia, jak i do sztuki”¹³, o tyle Rymkiewicz takie właśnie „wykroczenie” dostrzega u podstaw najbardziej wartościowych porządków tradycji. Sztuka nowoczesna, podkreślająca znakowy charakter przedstawienia, nie jest jednak ani lepsza, ani gorsza od dawnych modeli twórczości. Poszczególne projekty artystyczne nie podlegają waloryzacji, albowiem każdy z nich jest częścią swoistej, na równi z innymi znaczącej kultury. Wartościować wypada jednak następstwa wynikające dla jednostek i dla wspólnoty z obowiązywania danego modelu. To w tym sensie dzieła z wewnętrzną perspektywą ceni Rymkiewicz bardziej od form nowoczesnych i w takim znaczeniu stwierdza, że dawny teatr-przedstawienie, utworzony dzięki psychologiczno-kulturowej wyobraźni imitującej, przewyższa współczesną formułę spektaklu, opartego na wyobraźni wizualnej¹⁴.

Za najbardziej wartościowy uznaje Rymkiewicz taki jednak porządek, w którym akcentuje się równocześnie tożsamość oraz sprzeczność przedstawienia i przedstawianego. Dlatego ujmuje świat, sztukę, osobę w kategoriach paradoksalnych. Rzeczywistość to dla niego „kulturowa natura”, dzieło literackie to przeszłość w teraźniejszości, „ja” to „inny we mnie”. Ceni Jasnorzewską-Pawlikowską za dążenie do „całkowitej obiektywizacji uczuć”, by „wyrzucić uczucia najbardziej osobiste”¹⁵, w poezji Iłakowiczówny dostrzega „konflikt między poczuciem wspólnoty (wspólnoty z innymi, z naturą i z kosmosem)” a „poczuciem osobności i wyjątkowości jednostkowego istnienia”¹⁶, podkreśla, że „wielkimi tematami” Iwaszkiewicza są prawa „tożsamości życia i śmierci, bytu i niebytu”¹⁷. Wydaje się, że w utworach innych pisarzy Rymkiewicz zwraca uwagę na te paradoksy, które ważne są dla niego samego. W istocie sprowadzają się one do jednej kwestii, jaką jest przecząca logice tożsamość niezapośredniczonego konkretnego z przedstawieniem. Na tym polega relacja między osobistym uczuciem a jego obiektywizacją, jednostkowością a wspólnotą – wedle Rymkiewicza odpowiada im związek życia i śmierci, bytu i niebytu, gdzie nie można ustalić, czy rzeczywiście istnieje to co naturalne, czy to co kulturowe.

Jak pisze Cirlot, „Ogród to przestrzeń, w której przyroda występuje jako ujarzmiona, wyselekcjonowana, ogrodzona”¹⁸. Rymkiewiczowski ogród podle-

¹³ Tamże, s. 222.

¹⁴ Zob. J. M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm (w teatrze)?*, „Dialog” 1970, nr 5, s. 77.

¹⁵ Tegoż, *Skamander* [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. I, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1975, s. 315.

¹⁶ Tamże, s. 275.

¹⁷ Tamże, s. 326.

¹⁸ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000, s. 283.

ga regule, zgodnie z którą naturalny żywioł zostaje „ujarzmiony” i „wyselekcjonowany” w procesie tworzenia znakowego uniwersum, a zarazem odpowiada za istnienie i za formę tego procesu, determinuje kulturę, jako nie dający się „ujarzmzić” i „wyselekcjonować”. Ta właśnie reguła jest źródłem paradoksów pisarstwa Rymkiewicza, decyduje o sprzecznościach w jego poetyce. Figura ogrodu sprzyja zbudowaniu paradoksalnego dyskursu przez odniesienie także i do innych źródłowych znaczeń toposu. Jak podkreśla Rymkiewicz, ewokuje ona tożsamość ogród–świat–tekst. Pisze o niej badaczka formy wirydarzowej, kiedy objaśnia retoryczno-obrazową konstrukcję polegającą na ukazywaniu literatury w kształcie ogrodu, jej komponentów pod postacią kwiatów, a jej twórcy w roli ogrodnika. W średniowieczu – wskazuje Maria Eustachiewicz – dochodzi do scalenia obu florystycznych wyobrażeń, do powiązania układu ogród–świat z figurą ogród–tekst w jedną całość. Biblijna historia stworzenia jako kreacji rajskiego ogrodu wchodzi w związek ze śladami platońskiej estetyki, w której poezję obrazuje metafora „ogrodu z liter i słów”¹⁹. Łączy się też ona z podjętymi przez rzymską kulturę ideami hellenizmu, wyrażanymi często za pośrednictwem form retorycznych, „w których jednym z członów jest książka, pismo, narzędzia pisarskie, biblioteka”²⁰. W efekcie wszystkich tych filiacji kształtuje się idea *liber naturae*²¹. Stanie się ona jedną z ważniejszych myśli także i nowożytnej cywilizacji, poddawana wielorakim przekształceniom, znajdzie się pośród kluczowych koncepcji dotyczących związku, jaki łączy twórcę z dziełem i reprezentację z reprezentowanym.

We wczesnym pisarstwie Rymkiewicz interpretuje topos ogrodu w tym między innymi celu, aby zrekonstruować zależności między modelami świata i ludzkiej kondycji a wyobrażeniami dotyczącymi przedstawienia, zwłaszcza jego tekstowej postaci²². Jest to jednak próba szczególna. Nie dowiem się – mówi poeta – w czym tkwi esencja rzeczywistości i dzieła literackiego, ale mogę odtworzyć przeświadczenia, jakie mieli w tych kwestiach różni twórcy kultury. Dlatego twórca nowoczesnego klasycyzmu kształtuje tekst jako wielowątkową „sieć symboliczną” (CK 80). Składające się na nią obrazy kwiatów, źródeł, kochanków, ale też projektów Diora, książek, samolotów prezentuje jako powiązania kulturowych przedstawień. Posługując się metaforą pajęczyny, zaznacza, że przedstawienia te tworzą symbole (znaki) równocześnie zeterminowane źródłową rzeczywistością i od niej niezależne – wysnute z jej

¹⁹ Platońskie ujęcie poezji ma też inny wymiar, zyskało szereg różnych interpretacji. Tutaj sygnalizuję tylko, że filozof posługuje się metaforą ogrodu. Szerzej o jego poglądach na mimesis poezji zob. A. Melberg, *Mimesis Platona* [w:] tegoż, *Teorie mimesis. Repetycja*, tłum. J. Balbierz, Kraków 2002, s. 9–62.

²⁰ M. Eustachiewicz, *Poeta w ogrodzie. Ogród jako motyw ramy renesansowych i barokowych zbiorów poetyckich*, „Pamiętnik Literacki” 1975, s. 3.

²¹ Zob. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997, s. 326–332.

²² Na kluczowe dla tego projektu założenie zwraca uwagę recenzent *Myśli...*: „Jesteśmy tacy, jak stwarzane przez nas ogrody – zdaje się twierdzić autor” – S. Balbus, *Poeta w krainie czarów*, „Życie Literackie” 1968, nr 50, s. 5.

treści, a zarazem, jako pułapki nowych znaczeń, układające się w coraz to inne, samoistne konstelacje.

Zasadniczym środkiem Rymkiewiczowskiej poetyki było – i pozostaje do dzisiaj – zespalanie różnorodnych gatunków w jedną całość. Zabieg taki znamionuje tradycyjną kompozycję „ogrodową”. Jak zauważa Joanna Maleszyńska, „Nazwa paragenologiczna «ogród» odzwierciedlałaby [...] chęć obcowania z gatunkiem, czyli światem już założonym, danym, podzielonym. I oczywiście w jakiś sposób regularnym przy całej swojej różnorodności. [...] jest również «wieloobiektowa», rekapitułuje rozpiętość przedmiotów literackich oraz pozaliterackich”²³. Tytułowe i gatunkowe określenia tekstów Rymkiewicza: *Spinoza był pszczołą*, *Człowiek z głową jastrzębia*, *Kwiat nowy starych romanc*, *Aleksander Fredro jest w złym humorze*, czyli „naukowy romans detektywistyczny” (AF 38), *Baket*, czyli „kronika [...] tyle że nie chronologiczna, ale jakaś inna” (B 21) – choć na ogół nie zawierają leksyki „ogrodowej”, to oparte są zwykle na takim paradoksie, który łączy kulturę i naturę, tekst i realność, kategorie rygoru, ograniczenia i nieładu, swobody.

Nie tylko ujęcie reprezentacji i forma gatunkowa, ale też antropologia Rymkiewicza łączy się z figurą ogrodu. Podejmowany przez niego wzorzec *homo hortulanus* pojawiał się w tradycyjnej kulturze w wielu różnych postaciach²⁴. Najczęściej był to *homo faber*, uznający za wartość najwyższą akt kreacji bądź też rekreacji obiektywnych prawideł świata-ogrodu, wobec których przyjmował postawę twórcy lub (i) odtwórcy. Występował zasadniczo w dwóch wcieleniach: jako *homo artifex* oraz *homo oeconomicus*. Ten pierwszy reaktywował normy umacniające system „ogrodzenia” – przez *mimesis*, różnie zresztą rozumianą, próbował zatriumfować nad naturą kunsztem odgraniczanej od niej kultury, kontemplował idee filozoficzne, był kreatorem, odkrywcą, wyznawcą absolutnych zasad Bogów, Ideologii, często też admiratorem własnego, zasady te realizującego dzieła. Drugi natomiast pielęgnował „kulturową naturę”, przeciwstawiał ją pozaludzkiemu uniwersum, którego wartość również doceniał i ochraniał, skupiał się nie na tworzeniu, lecz na przetwarzaniu, nie gloryfikował ogólnych praw, ale dbał o reguły wykonania artefaktu. Przyjmował rolę gospodarza ogrodu – jego działania skierowane były na otoczenie opieką istniejących form, aby mogły służyć pomnażaniu zbiorów o nowe zasoby. Całościowa interpretacja pisarstwa Rymkiewicza dowodzi, że zajmuje on stanowisko wobec obu koncepcji, dostrzegając ich ślady we współczesnych projektach antropologicznych. Postać *homo artifex* czyni

²³ J. Maleszyńska, *Staropolskie ogrody literackie. Między topiką a genologią*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 1, s. 11.

²⁴ Postaci te charakteryzuję w oparciu o następujące studia: M. Eustachiewicz, *Poeta w ogrodzie. Ogród jako motyw ramy renesansowych i barokowych zbiorów poetyckich*, dz. cyt.; D. C. Maleszyński, *Pszczoła-„archipoeta” (teoria mimesis w dawnej metaforze)* [w:] *tegoż, Człowiek w tekście. Formy istnienia według literatury staropolskiej*, Poznań 2002, s. 47–72; zwłaszcza zaś: J. Maleszyńska, *Staropolskie ogrody literackie. Między topiką a genologią*, dz. cyt.

przedmiotem zdecydowanej krytyki. Świadczą o tym wizerunki Spinozy, Przybosa, przede wszystkim zaś bohatera *Lekcji anatomii...* – profesora Tulpa. W późniejszym okresie zostają one dopełnione obrazami romantycznych magnetizerów, Sartre’a, Lechonia, Mickiewicza ze *Zdań i uwag*. Kreacja i rekreacja, same w sobie, nie są dla Rymkiewicza istotne. Sprzeciwia się afirmacji dzieła sztuki jako artystycznego wynalazku, manifestacji idei czy kopii wzoru, krytykuje postawę kontemplacyjno-teoretyczną, tworzenie modeli normatywnych oraz ustalanie związku między naturą a kulturą w formie antagonistycznej relacji²⁵. Bliższy jest pisarzowi model *homo oeconomicus*, uobecniany we wcześniejszych utworach przez postaci Wergiliusza, Fredry, Miłosa z *Trzech zim*, Iwaszkiewicza z *Lata 1932*. Do tych wizerunków dołączają w późniejszych latach obrazy Mickiewicza jako autora *Pana Tadeusza*, Singera, Nachta-Samborskiego, Leśmiana. Opiekowanie się „kulturową naturą” – ocalanie przed niebytem ludzi, ich dzieł, roślin, zwierząt, przedmiotów – to stała wartość w Rymkiewiczowskim pisarstwie.

Realizację idei *homo artifex* odnajduje poeta w różnych sferach nowoczesności: w totalitaryzmie, w autotelicznych projektach literatury, w modelu obiektywistycznej nauki, w zjawiskach antykwarycznej ekspozycji i pop-kulturowej standaryzacji. Będący ich nośnikiem wielopostaciowy paradygmat uznaje za swego rodzaju wy-naturzenie kultury, oparte na konstatacjach, że stworzony przez człowieka porządek nie zawiera żadnego pozaludzkiego pierwiastka i (lub) że pierwiastek taki w ogóle nie istnieje, że absolutne prawa ideologii, nauki i sztuki triumfują we wszelkich dziedzinach rzeczywistości, a podmiotowa aktywność nie jest uprawą świata-ogrodu, ale sprawowaniem nad nim władzy. Paradygmatowi temu przeciwstawił Rymkiewicz koncepcję *homo oeconomicus*, eksponującą powiązanie natury i kultury, a także zwracającą uwagę na tajemniczą, sprzeczną z dyktowanymi przez rozum zasadami, autonomię tej pierwszej.

Od lat osiemdziesiątych zaczął kształtować się w pisarstwie Rymkiewicza nowy wzorzec paradoksalnego dyskursu – taki, który przyjął ostatecznie postać hermeneutyki istnienia opartej na aporetycznym, to znaczny koniecznym i niemożliwym zarazem, związku między reprezentacją a reprezentowanym. Poeta wskazuje teraz, odwołując się do Heideggera, że poezja to „miejsce prześwitu” tego co skryte. Równocześnie nadal poddaje krytyce nowoczesną formację, w której tajemnica jest albo unicestwiana, albo uznawana za niedostępną, albo też postrzegana jako sfera poddająca się eksploracji dzięki zastosowaniu szczególnej, znanej tylko nielicznym metody. W późnym pisarstwie Rymkiewicza kultura zostaje wchłonięta przez „tutejszość”, na którą składają się wszelkie „ziemskie” byty, ujmowane jako manifestacje tajemnicy, o której

²⁵ Janusz Maciejewski wskazuje, że Rymkiewicz odróżnia „dwa klasycyzmy oraz odcina się od takiego rozumienia tego kierunku, które traktuje go jako bierne kontemplowanie natury i kultury”; „Twórcze «ponowienie» nie jest też nigdy zwykłym naśladownictwem, kopią wzoru” – J. Maciejewski, *Miłośnik ogrodów. O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, „Odra” 1969, nr 11, s. 46.

nie należy mówić w kategoriach metafizycznego projektu. To już nie tylko sfera pozaludzkiego, nie tylko niejasny przekaz tradycji, ale – i to na pierwszym miejscu – ciemność Boga oraz misterium zmartwychwstania. Tajemnica, przesłonięta projekcjami rozumu, jest pogrążona w mroku, ale może stać się objawieniem – ujawnia się sama, w takich formach i w takich okolicznościach, których nie można przewidzieć, a tym samym zaplanować. Odmowa jej rozpoznania, jej „skrytość”, nie prowadzi do kreatywnego chaosu, lecz przeobraża istnienie w grozę absolutnej nicości.

Rymkiewicz utożsamia tajemnicę ze szczególną wiedzą o zbawieniu – ze swoiście pojmowaną apokatastazą. Słowa Pisma Świętego mają dla niego inne znaczenie niż dla Ojców Kościoła:

Przekład [...], który mamy w *Biblii Tysiąclecia* – mówi, że przywrócenie będzie dotyczyć nie tylko natury ludzkiej. Obiecane ono jest całemu stworzeniu [...]. Chcę być przywrócony razem z drewnianą bramą pałacu Radziwiłłowskiego, rymsztokiem tamże oraz drzewkiem jarzębiny. A także z moimi wytartymi dżinsami, zadartym nosem, maszyną do pisania marki Erika, szklanką czerwonego wina i tą oto paczką gauloises blondes [KS 260–261].

Rymkiewiczowskie wiersze, opisy i narracje dokumentują teraz pragnienie apokatastazy, a zarazem są krytyką antropocentrycznego modelu kultury. Mają ocalać wszelkie formy życia w ramach gigantycznego „ogrodowego” leksykonu. Słowiki i róże, które były we wcześniejszych utworach toposami wskazującymi na niedostępną realność, przeobrażają się w ikoniczne znaki konkretnych, niepowtarzalnych istnień. Poeta tworzy kolekcję tego, co ułomne i pokraczne, a także tego, co nieludzkie. Oba te katalogi nakładają się na siebie, obejmując zwierzęta i rośliny (gatunki żyjące wokół Świtezi, koty, stokrotki z ogrodu przy Grabowej), przedmioty (komputer, kosz na śmieci przy stacji kolejki WKD w Milanówku, surdut Brahmsa), wiersze (utwory zapomnianego Józefa Grontkowskiego). W poezji używa Rymkiewicz kodów literackich ewokujących naturę oraz materialny konkret, ale robi to tak, by uwydatnić ich kulturowy, tekstualny wymiar. Pozostawia ślady wskazujące, że ogród w Milanówku nieuchronnie staje się na terytorium literatury aluzją, symbolem, toposem. W ten sposób zaznacza, że świadectwo składanie realnemu ogrodowi to jedno wielkie przedstawienie, łączące w sobie szereg różnych działów: florystykę, dendrologię, ornitologię, topografię. Z kolei w prozie (np. w encyklopediach poświęconych Leśmianowi i Słowackiemu) korzysta z dyskursu naukowego, charakterystycznego dla kultury, zwłaszcza dla porządku wiedzy i pisma, przy czym buduje leksykon tak, aby rozluźnić jego rygor i otworzyć tekst na realność. Katalogowanie rozumowego poznania – zaznacza – to tworzenie tekstu, który może się stać, dokładnie tak samo, jak ważka czy lewkonia, „miejszem prześwitu” tajemnicy. W poezji figurą apokatastazy jest światło rozjaśniające przestrzeń ogrodu-Elizjum, ogrodu-śmietniska, a także obraz wędrującego w ciemności orszaku. W prozie natomiast znaczące są zbiorowe portrety, na których występują razem ludzie, budowle, zwierzęta z różnych czasów. Tworząc taki aluzyjny przekaz, poeta realizuje zasadę sformułowaną w *Kilku szczegółach*: „granice twojego powiatu niech

będą granicami twojego języka” (KS 59) – daje tylko tyle wiedzy o apokatastazie, ile można wysłowić wbrew ograniczeniom ludzkiej kondycji.

„Ogrodowe” teksty koncentrują się przede wszystkim na niemocy człowieka, wskazując, że „światło przywrócenia” objawia się w ciemności totalnej destrukcji – jedyne porządku, jaki mieszkańcy ogrodu są w stanie zobaczyć, obywatel się bez Bożej pomocy. Na tym polega zasadniczy paradoks późnych tekstów Rymkiewicza: apokatastaza możliwa jest do wysłowienia przez afirmację powszechną zagładę. „Ogrodową” serię tworzy ciąg obrazów ukazujących agonię, rozkład, mrok. W przestrzeni umierania rzadko widać światło „krwawiącego zachodu słońca” (*Zima w Milanówku*), spojrzenia „Jego wiecznych oczu” (*Ogród w Milanówku, sen zimowy*), „małej wschodniej gwiazdki” (*Mickiewicz. Encyklopedia*). Orszak zakochanych w istnieniu stworzeń to kondukt żalobny, życie to „niedorzeczna gadanina” na temat śmierci, objawienie słowa to ciemność mowy. Szczególny związek między apokatastazą a zagładą ma odpowiednik w dwoistości tekstu, który jest zarówno świadectwem „przywrócenia wszystkiego we wszystkim”, jak i „sentymentalnym wierszykiem” o umieraniu. Eksponując pierwszy z tych wymiarów, Rymkiewicz stwierdza, że między literaturą-swiadectwem a estradową piosenką czy ideologiczną publicystyką zachodzi fundamentalna różnica. Wyjątkowe znaczenie sonetów Rilkego czy obrazów Nachta-Samborskiego wynika stąd, że ich twórcy niejako zrzekają się praw autorskich, oddając swoją sztukę we władanie tajemnicy.

Pragnieniem apokatastazy dzieli się poeta z każdym mieszkańcem ogrodu. W komentarzach do Nowego Testamentu zapisuje przypuszczenie:

Jest tak (wydaje mi się, że jest tak), jakby Bóg mówił [...]: – Próbujcie, może się wam jednak uda; może wydobędziecie się z waszego języka i znajdziecie taki język-nie-język, w którym zaniesiecie Objawienie temu, co wam tu dałem i co tak was cieszy: drzewom, zwierzętom, powietrzu, całej widzialności [PZ 68].

„Ogrodowe” wiersze są próbą zbudowania takiego „języka-nie-języka”: Palenie gałęzi ukazuje Rymkiewicza za pomocą obrazu, w którym apostrofa, oksymoron i metafora tworzą paradoksalną całość:

Do ognia gałązeczko! W ogień suche wino!
Nawet nie wiesz kim byłeś chłopcem czy dziewczyną [...]

Jesteś z mroku z gałązek jesteś bardzo blisko
Gałązeczki listeczki rzuć to na ognisko

[*Ogród w Milanówku – palenie gałęzi, ZS 39*]

Ogrodnik rozmawia tu sam ze sobą, a jednocześnie z wrzucanymi do ognia gałązkami, tekst zbudowany jest jednak w taki sposób, że między „palącym” a „palonym” ujawnia się tożsamość – właściciel ogrodu powie sam o sobie: „Bliźniaku starej sroki młodszy bracie jeża”. Od pewnego momentu już nie wiadomo, czy poeta mówi do siebie, czy do poddawanej szczególnej kremacji „garstki suszu”, czy też do „całego stworzenia”, czy może to ono mówi do niego. Wiersz nie tworzy żadnej personifikacji ani reifikacji – gałązki są „su-

chym winem” i ogrodnik jest „suchym winem”, one w swoim, a on w swoim wymiarze, jako odrębne – i tożsame zarazem – formy istnienia.

W innym utworze buduje Rymkiewicz kontradiktoryczną kakofonię:

Kwitnie kuklik lewkonია zakwitła wczoraj
 Dla kuklików lewkonii to jest dobra pora
 Zaczyna się noc kwiatów gorąca i ciemna
 Posłuchaj co do ciebie mówi moc podziemna
 Język ludzki z nieludzkim miesza się i płacze
 I pełni się istnienie – straszne dzikie kłacze
 [Ogród w Milanówku, kwitnące lewkonie, ZS 44]

Pierwszy wers można odczytać, przemieszczając na dalszy plan – choć nie likwidując – jego prymarną, wynikającą z zapisu, semantykę. W nieludzkim języku brzmiałby on na przykład tak: „kwit niekuklik lew koniaza kwitłaza wczoraj” albo tak: „kwit niekuklik lew koniaza kwitłaza wczoraj”. Ta pozorna glosolalia zawiera tropy wskazujące na mowę człowieka oraz ślady kodu „kwiatowego” i „zwierzęcego”. Jest pozorna, albowiem znacząca – układa się w miłośny dialog wszystkich stworzeń, wyłaniających z siebie jakieś nowe, „dzikie” formy istnienia. W ich „kłaczu” splata się w jedno nie tylko kuklik z lewkonią, ale też poezja Rymkiewicza z dziecięcym rebusem („ile żywych istot jest w lewkonii?”), ze sztuką Nachta-Samborskiego (łączyąc znaki kultury „z mięsem roślinnego gąszczy i ludzkiego ciała”²⁶), z wierszami Leśmiana (choćby z *Przemianami*, mówiącymi o tajemniczych „nocnych” metamorfozach). Gra tożsamości i różnicy polega w *...kwitnących lewkoniach* na tym, że poeta scala odmienne rejestry mowy, a jednocześnie eksponuje ich odrębność, nawarstwia nonsensowny ciąg brzmień na takim uszeregowaniu wyrazów, które jest gramatycznie poprawne i oparte na zleksykalizowanej semantyce. W ten sposób powstaje odpowiednik obu porządków: nieludzkiego i kulturowego.

Rymkiewicz często podkreśla ułomność swej poezji. Mój wiersz – wskazuje – mówi wyłącznie o umieraniu, jest nikomu niepotrzebny, nie ma w nim ani Boga, ani konkretnego przedstawianego rzeczywistości, rozumowe poznanie uczy bowiem, że wszystko podlega zagładzie, a tekst stanowi po prostu zespół kulturowych znaków. Wykroczenia poza kulturę można dokonać, ale jedynie przez śmierć, wszystkie zaś wizje pośmiertnego losu są tylko ludzkimi przedstawieniami. Na tym świecie „istnieć” to tyle, co „umierać” i „przedstawiać” – tworzyć „baśń półżywą” ze znaków, które odnoszą się same do siebie, a więc „nic nie znaczą”:

Baśń półżywa – wychodzimy z niej półżywi
 To zdziwienie – co się samo sobie dziwi
 Liść krwawiący i czeremchy też dziś płaczą
 Baśń sierotka nawet robak – nic nie znaczą

[Ogród w Milanówku, mysz przyniesiona przez koty, ZN 60]

²⁶ Z. Kępiński, *A. Nacht-Samborski*, Warszawa 1958, s. 9.

Poezja (świat) ginie wraz z poetą, człowiek nie dysponuje władzą ocalania. Dlatego Rymkiewicz używa środków dyskwalifikujących tekst: katarynkowego metrum, gramatycznych, banalnych rymów („Puszki plastik dwa psie gówna i milczenie / Śmieci śmieci – jest w tym jakieś Boże tchnienie” (*Kosz na śmieci przy stacji kolejki WKD w Milanówku pod Warszawą*, ZS 8)). W takim ogrodzie poezji ocaleje tylko „stukanie kostura” – rytm wiersza uwydatniający swą nonsensowność.

A jednak ogród w Milanówku, choć bardziej przerażający, bardziej odgrodzony od transcendencji niż ten z wczesnego pisarstwa, ma granice otwarte, zakreślone w taki sposób, że to co zewnętrzne, okazuje się usytuowane w środku. Zdanie „I poezji już nie ma – jeszcze kostur stuka” (*Osip Mandelsztam wchodzi do ogrodu*, ZS 41) obrazuje zarówno niedorzeczność układania wierszy, jak i poruszający imperatyw szukania przy ich pomocy drogi ku innemu wymiarowi istnienia. Słowa „Śmieci śmieci – jest w tym jakieś Boże tchnienie” ujawniają politowanie wobec nędzy „tutejszego” świata, ale i wiarę w obecność Boga także tam, zwłaszcza tam, gdzie kultura sama zaprzecza swemu absolutyzmowi. Bóg Rymkiewicza, jeśli się ujawnia, to właśnie w takiej przestrzeni, jeśli daje się poznać, to jako przewodnik ukazujący „ziemię nową” na wysypiskach, światło o zmierzchu, istnienie w nicości:

Pod śmieciami mnie zakopie w śmieci zmieni
Chętnie idę – w tę krainę wiecznych cieni
Gdzie o zmierzchu blado świecą wysypiska
Prosto w nicość – tam gdzie Boga widać z bliska

[*Kosz na śmieci przy stacji kolejki WKD w Milanówku pod Warszawą*, ZS 8]

W koszu odpadków otwierać się może przestrzeń wieczności – kulturowemu recyklingowi przeciwstawia Rymkiewicz Boże „przywrócenie”. A jeżeli „Bóg kwitnie tu na każdej ze swoich gałązek” (*I, 81 Siedem dystychów z Anioła Ślązaka (1624–1677)*, ZN 14) – mówi poeta – mój tekstowy ogród jest takim zbiorem znaków, w który wkracza pozatekstowa rzeczywistość, rosną w nim te same glicynie, które widzę za oknem, „ja” z moich wierszy to ja sam, mieszkaniec Milanówka, nie tylko persona liryczna.

Dorota Wojda

THE FIGURE OF THE GARDEN IN THE WORK
OF JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ

Summary

This article claims that the world of Rymkiewicz's writings is founded on the figure of the garden. This is to be understood as a literary structure and genological form, though primarily

as a theme with complex anthropological and philosophical underpinnings. According to that vision human reality resembles a garden in its intricate combination of nature and culture. Since reality can be apprehended solely through cultural categories, we always get it signposted and 'chartered', ie. marked out from the non-human world.

This theme is discussed here in a way which pays careful attention to the change in Rymkiewicz's thought. Notably, while in his early works he insists that no experience can get round the process of mediatization, later he modifies his position. Although nobody can break out of his cultural shell, nature – ie. the non-human reality – is able to force its way across the cultural barriers and unveils its mystery.