

# JEDNAK KSIĄZKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2014 nr 1

(mało)miejskość

ESSEJE

## FILOZOFIA NATURY W ZBIORZE LIRYKÓW JAROSŁAWA MARKA RYMKIEWICZA *ZACHÓD SŁOŃCA W MILANÓWKU*

OLAF KRYSOWSKI

„Koty pisały co tam chciały”

Rozmowę o tomiku Rymkiewicza można by zacząć od uświadomienia sobie znaczenia słów zapisanych w ostatnim utworze, *Ogród w Milanówku – poezja brzozy i kotów*. „Koty pisały moje wiersze / Piosenki ody tarantele / Bo miały horyzonty szersze” (s. 64)<sup>1</sup>. Niezwykle to wyznanie, zważywszy, że *Zachód słońca w Milanówku* to w dużej mierze liryka refleksyjna, stawiająca zasadnicze pytania filozoficzne: o Boga, istnienie, śmierć, miejsce człowieka w naturze itd. Niezwykle tym bardziej że w pewnym sensie antytetyczne, gdyż „ja” liryczne wyraźnie określa te wiersze nie jako cudze, lecz własne, „moje”. Nie ma w tym próby uchylenia się od autorstwa, jest za to swoiste dzielenie się odpowiedzialnością twórczą. Poezję piszą koty, pisze ją cała natura, a „ja” mówiące, jakby nie mogąc (a może nie chcąc) nic na to poradzić, staje się jej głosem.

---

<sup>1</sup> Fragmenty wierszy Rymkiewicza przytaczam za wydaniem: J.M. Rymkiewicz, *Zachód słońca w Milanówku*, posłowie R. Przybylski, Warszawa 2002. W sąsiedztwie cytatów podaję numery stron.

W utworze *Zima w Milanówku* np. podmiot-bohater stwierdza: „Ten wierszyk pisał mój kolega / Ów kot uczony spod sufitu”, który teraz „na szafie siedzi” „i czyta *Sein und Zeit*” Heideggera (s. 55).

Przedstawiona sytuacja komunikacyjna stawia naturę w pozycji wyjątkowej – jest ona nie tylko mądrzejsza od podmiotu lirycznego, ale też daleko ważniejsza i obdarzona przezeń szacunkiem. Ona też, a nie tytułowy Milanówek (jako miejsce na mapie o określonej topografii), stanowi temat wiodący zbioru. Miasto pełni rolę kompozycyjną. Scala poszczególne wątki, jest swego rodzaju motywem-magnezem, w kierunku którego grawitują rozmaite refleksje. To jednak nie realny Milanówek, lecz Milanówek „w mgłę prabytu” (*Zima w Milanówku*, s. 55), miejsce archetypiczne, baśniowe, niezakotwiczone ani w konkretnej przestrzeni, ani w określonym czasie. Wszystko odbywa się tutaj jak w wierszu *Ktoś śpiewa pieśń Schuberta*: „daleko za lasem / Daleko za istnieniem daleko za czasem” (s. 33).

Głównymi bohaterami tej liryki są też nie ludzie, lecz koty, postrzegane nie jako pospolite zwierzęta, ale jako istoty metafizyczne, o magicznych właściwościach mentalnych, które „mają specjalny status egzystencjalny”<sup>2</sup> i wobec których człowiek odczuwa respekt. Dlaczego respekt? Bo widzą to, czego on nie dostrzega, odnajdują się w porządku bytu, którego on nie pojmuje. Tworzą wierzchołek naszkicowanej przez Rymkiewicza piramidy stworzeń, w której mają też swoje miejsca jeże, krety, wiewiórki, żaby, sikorki, gawrony, szerszenie, dęby, sosny, jesiony, brzozy, leszczyny, jabłonie, derenie, pokrzywy i wrzozy.

*Zachód słońca w Milanówku* to w pewnym sensie opowieść natury o niej samej, o obecności w niej Boga i człowieka. Mnóstwo tu pytań, przeczuć i sugestii, niewiele jednoznacznych odpowiedzi i rozstrzygnięć. Jednak to właśnie pytania decydują o głębi filozoficznej tego zbioru.

### Istnienie – nieistnienie

Jednym z problemów, z którymi mierzy się liryka Rymkiewicza, jest istota bytu obciążonego różnymi koniecznościami: rodzenia się, przemijania i umierania. Kłopot w tym, że człowiek nic na ten temat nie wie. Nie ma pojęcia, skąd i dokąd zmierza. Uświadamia to m.in. wiersz *Co zostało z Pascala*, w którym trudna do pojęcia, napędzana niewidzialną siłą natura paradoksalnie okazuje się przychylniejsza dla robaka niż dla filozofa. „Niebiańska muzyka” (s. 5) to ironiczny odgłos rozkładu wielkiego człowieka,

<sup>2</sup> R. Przybylski, *Postłowie*, [w:] tamże, s. 70.

który całe życie zadawał sobie i światu podstawowe pytania i zniknął, nie otrzymawszy na nie odpowiedzi. Robak jest znacznie bliżej prawdy o istnieniu niż filozof, „on w kościach Pascala pieśń nabożną śpiewa / I nie pyta co tam jest bo on co jest tam wie” (s. 5).

Swoistym rozwinięciem myśli o człowieku, zagubionym w niezrozumiałym dla niego pochodzie natury ku śmierci, jest figura „przyglupa istnieniowego” z wiersza *Ogród w Milanówku, koty styczniowe*. To jedna z postaci tworzących poetycką mitologię Rymkiewicza (należą do niej również m.in. nocny wędrowiec, koty, krasnale ogrodowe, tajemnicze boginie). Postać „przyglupa”, ukazana w marszu bez początku i końca, w marszu, do którego przyłączają się poszczególne stworzenia, symbolizuje swoisty automatyzm życia. Istnienie jawi się w utworze jako samonapędzający się, oglupiały automat, który „nie ma żadnej tu przyczyny” (s. 7)<sup>3</sup>.

Niepojęty charakter istnienia uwydatnia dodatkowo różnorodność jego form, które nie potrafią się wzajemnie zrozumieć. Każda z nich opowiada inną historię, jak w *Wiosennym wierszyku dla Jasia i Ani Pomiernych*: „Kto jest jeżem nie zna wiewiórczego losu / Z tego jest w istnieniu troszeczkę chaosu” (s. 10). Czy jednak w ogóle można powiedzieć, że którakolwiek z form rozumie prawa i cele istnienia? W wierszu *Ogród kwitnący w Milanówku, kwitnący bez* każde ze stworzeń wie o nim co innego, coś, co jest dziwaczne i niezrozumiałe dla pozostałych. Byt sam mówi o sobie w człowieku, bzie, kocie, szerszeniu, który huczy w oszalałym „onirycznym locie”. W tym sensie jest on „autotematyczny” (s. 13) i możliwy do uchwycenia wyłącznie z perspektywy tego, kim lub czym się jest. Rymkiewicz określa tę sytuację jako szaleństwo bytu (s. 14). Istnienie, jak pokazuje *Ogród kwitnący w Milanówku*, jest chorobą psychiczną roślin, zwierząt i ludzi – kieruje ich zachowaniami, automatyzuje je, przypisuje im rozmaite czynności życiowe, ale nie pozwala zrozumieć, dlaczego i po co. „Bzy czy wy wiecie po co zakwitłyście?” (s. 14) – pyta podmiot liryczny. To nieświadome opętanie, od którego nie sposób się wyzwolić.

Wspomnianemu szaleństwu odpowiada swego rodzaju ślepotą bytu. Wiersz *Ogród w Milanówku – palenie gałęzi* otwiera stwierdzenie: „Ślepy czas ślepa ziemia ślepe są istnienia / Ślepące wielkie oko patrzy w głąb milczenia” (s. 39). Wszystko, co się dzieje, dzieje się w sposób bezświadomy. Życie jest bezmyślne, zautomatyzowane. Człowiek podlega tym samym niewytłumaczalnym prawom, co sroka czy jeź. Co więcej – ślepego starca z ogrodu woła „ślepy Bóg” (s. 40). Skoro i Bóg jest „ślepy”, i „istnienia”, kto widzi sens tego, co się wokół dzieje? Na to pytanie nie ma odpowiedzi.

---

<sup>3</sup> Myślenie bliskie tzw. mechanicyzmowi filozoficznemu, którego przedstawicielami byli m.in. Galileusz, Izaak Newton, Pierre Maupertuis, Thomas Hobbes, Julien Offray de La Mettrie czy Paul Holbach.

Rymkiewiczowskie metafory szaleństwa i ślepoty bytu można by zestawić z wizją świata jako dywanu, która niegdyś zawładnęła wyobraźnią Juliusza Słowackiego. „Ten świat – pisał poeta w liście do matki z listopada 1845 r. – jest to dywanik na wywrót widziany, gdzie różne nitki wylażą i giną znów niby bez celu i bez potrzeby... z tamtej strony są kwiaty i rysunek”<sup>4</sup>. Koncepcja ta przypadła do gustu Rymkiewiczowi, który poświęcił jej sporo miejsca w pracy *Słowacki. Encyklopedia*<sup>5</sup>. Sugerowała ona, że tajemnicza płatanina nitek ma swój odpowiednik w doskonałym, uporządkowanym wzorze po drugiej stronie kobierca. Wzór ten można obejrzeć wtedy, gdy skończy się życie doczesne, kiedy człowiek spojrzy na rzeczywistość z perspektywy absolutu. Ale u Rymkiewicza trudno dostrzec taką perspektywę. Jej namiastkę ewentualnie można by odnaleźć w tym, co wspólne całej naturze: w zdolności do wytwarzania i odbierania dźwięków. W *Zachodzie słońca w Milanówku* ogromną rolę odgrywa bowiem muzyka – zarówno stworzona przez człowieka (Vivaldiego, Schuberta, Brahmsa), jak i ta kosmiczna, będąca głosem przyrody. Podsuwa ona jednak tylko niejasne sugestie na temat prawidłowości rozwoju świata, nie odkrywając ani rządzących nim praw, ani celów, ku którym zmierza.

Muzyka i dźwięki towarzyszą głównie obrazom umierania. W wierszu *Piękna młynarka*, który nawiązuje tytułem do cyklu pieśni Schuberta (*Die schöne Müllerin*, 1823) skomponowanego do poezji Wilhelma Müllera: „muzyka jest ze śmierci i do śmierci wzywa” (s. 15). I rzeczywiście tak się dzieje w zbiorze Rymkiewicza. Gdy jeże wydają dźwięki, są to odgłosy umierania: „Pan zastępów wszystko chowa to do dziury / W czarnej dziurze piski krzyki – o szalone!” (*Ogród w Milanówku, jeże w połowie sierpnia*, s. 17). Choć te „piski” i „krzyki” są muzyką śmierci, w istocie zaświadczają o życiu. Śmierć jest symptomem istnienia, jest czymś zwracającym uwagę, krzykliwym. Odgłosy wydawane przez jeże można traktować równie dobrze jako dowód życia, jego ostatni „pisk”.

Dźwięki natury tworzą w ten sposób swoistą dialektykę życia i śmierci, istnienia i nieistnienia. Znajduje ona odzwierciedlenie w różnych rodzajach muzyki. W wierszu, którego tematem jest pogrzeb Józefiny Czermakowej (siostry żony Antonina Dworzaka – Anny), „śmierć po życiu” jawi się jak „po allegro dumka blada” (*Październikowy wierszyk dla Antonina Dworzaka i Józefiny Czermakowej*, s. 19). Można odnieść wrażenie, że cały *Zachód słońca w Milanówku* ukazuje tę dialektykę w obrazach natury. „Zachód słońca” to stan zawieszenia między dniem i nocą, ale też dobowy odpowiednik jesieni w cyklu rocznym.

<sup>4</sup> *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 2, Wrocław 1963, s. 103. Literackie warianty tego obrazu pojawiają się w jednej z redakcji *Dialogu troistego* oraz w liryku *O Polsko moja, tyś pierwszą światu...* Por. *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz przy współpracy S. Makowskiego i Z. Sudolskiego, Wrocław 1960, s. 509.

<sup>5</sup> Zob. J.M. Rymkiewicz, *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004, s. 274–279.

O jesieni zaś, a właściwie „jesieni życia” opowiada utwór *Stary Kapeluszyk, plecak, wiatr, nocny wędrowiec*. „Przez jesień mego życia idziemy pomalu” (s. 27) – mówi podmiot-bohater tego wiersza, ukazując świat pełen „czarnych liści”, „suchych jabłoni”, „złamanych pokrzyw”, „brzózek schorzałych”, „wrzosów”, „suchego jaśminu” (s. 26–27). Wszystko to symbolika schyłku, bytu przechodzącego w niebyt.

Dialektyka istnienia i nieistnienia przybiera też u Rymkiewicza formę ironiczną. W niektórych lirykach życie rodzi się ze śmierci, a śmierć z życia. Obie te kategorie w sposób groteskowy przeplatają się, współistnieją ze sobą. Na przykład utwór *Ogród w Milanówku – kwietniowy wierszyk dla Edmunda Husserla* podejmuje w tym kontekście jeden z najtrudniejszych problemów filozoficznych: istnienia bądź nieistnienia świata. Rozstrzygnięcie tej kwestii podmiot-bohater ceduje na Husserla, którego, podobnie jak Pascala, fizycznie już nie ma, lub – jeśli nawet w jakikolwiek sposób jest – nie może się on z nikim komunikować. Zamiast Husserla:

Tam w grobie leży surdut – albo jedna poła  
Albo jakaś myśl jedna – kiedyś porzucona  
[...]  
W surducie kiedyś były już ich nie ma – kości  
I rusza się w nim ciemność myśląca w ciemności.  
(s. 30)

Tymczasem rozbrzmiewająca w sąsiedztwie natura (wiewiórki, synogarlice, mokra darń) bezskutecznie wzywa filozofa „do życia do myślenia” (s. 30). Co pozostało z tego myślenia, z Husserlowskiej fenomenologii, nauki o czystych przeżyciach, o niezależnym od czasu istnieniu przedmiotów idealnych? „Darń na grobach odwiecznie zielona” (s. 30), która śmieje się ponad skrawkami surduta, jakby wiedziała, że na pytanie o bycie lub niebycie nie ma odpowiedzi.

Podobne zestawienia życia ze śmiercią można dostrzec w innych wierszach. Utwór *Katheleen Ferrier umiera w młodości na raka* w sposób szczególnie jaskrawy, wręcz brutalny, zderza witalizm z biologicznym, chorobliwym wymiarem śmierci. Katheleen Ferrier, angielską śpiewaczkę, interpretatorkę pieśni Mahlera, los stawia między splendorem operowych sukcesów i katastrofą rozwijającej się choroby nowotworowej. Pod pozorami bujnego życia kryje się widmo śmierci – „guz w piersiach i przerzuty w mózgu i w odbycie” (s. 31). W liryku *Ktoś śpiewa pieśń Schuberta* wędrowiec ma zabrać „do mogiły”, „do nicości” (s. 33) pamiątki życia w postaci kwitnącej pokrzywy, gałązki rdestu, trzech ostróżek, stokrotek czy fiołków. *Wędruj – ländler pogrzebony* uświadamia z kolei, że bytem wykraczającym poza tradycyjne rozumienie życia i śmierci jest natura. Ona jest zawsze, ale nie zawsze tak samo. W istnieniu i nieistnieniu ujawnia się tylko w różnych postaciach.

Śmierć to wędrówka do odmienionego świata – między uschłe rośliny, tańczące nieżywe zwierzęta. Jest ona jakby negatywem życia („twoje życie tańczy tam – nieżywe”, s. 58). Dopelnienie tej myśli można znaleźć w wierszu *Upiór pojawiający się podczas wykonania sonaty b-dur d 960 (ostatniej)*. Nieistnienie i istnienie symbolizują w nim zestawienia upiornego trupa Schuberta i jego muzyki. Upiór rozpada się, traci porządek i strukturę, które liczą się w świecie doczesnym:

Prawa noga w skarpetce lewa w prawym bucie  
Zaś but lewy – gdzie w otchłań skręca jego droga  
Właśnie poszedł [...]  
  
O drugiej ze skarpetek nie ma żadnej wieści  
W którym miejscu otchłani obecnie się mieści.  
(s. 62)

To rozkład natury, której uporządkowanie za życia – po śmierci nie ma znaczenia. Znakiem ważności Schuberta wśród żywych pozostaje natomiast świetnie skomponowana, uporządkowana muzyka. „Tu czy tam taki Schubert komuż on się przyda / Ale bosko ach bosko grała go Uchida” (s. 63) – konstatuje podmiot mówiący w lapidarnej puencie.

Życie to zatem rzeczywistość form i kształtów, do której należy także sztuka. Śmierć zaś niweluje wszelkie układy i kompozycje. Utwór *Ogród w Milanówku, gipsone krasnale* otwiera znaczący dwuwiersz: „Rozejrzyj się dokoła tu rdest tam pokrzywy / Jeżeli to rozróżniasz – jeszcze jesteś żywy” (s. 42). Istnienie jest w tym kontekście rozróżnianiem form natury. Towarzyszy mu umieranie, rozpraszenie się tych form, przekształcanie w coś, czego rozróżnić się nie da.

Kwestia bytu i niebytu wiąże się wreszcie u Rymkiewicza z kategorią czasu. Oznaką jego upływu jest nieustający proces rodzenia się i umierania. Liryk o zagadkowym tytule *Twarz bogini* wzywa do podróży „tam gdzie wierzby, gdzie odeszły jeże”. Znamienne, że to wezwanie niosą „kawki od greckich bogów”, a adresat wypowiedzi – wędrowiec – ma odwiedzić miejsce, „gdzie kawek i jeży są antyczne groby” (s. 52). Celem tej tajemniczej podróży mogłoby być uświadomienie przemijania, upadku starych i narodzin nowych kultur czy religii. Chociaż jednak wezwanie płynie „od greckich bogów”, celem wędrówki nie są mogiły ludzi, którzy w nich wierzyli, lecz groby „kawek i jeży”. O ile świat greckich mitów i wierzeń to głos martwej, minionej bezpowrotnie kultury i religijności, o tyle świat zwierząt obejmuje niezmiennie, trwale formy życia. Tam właśnie, „gdzie kawek i jeży są antyczne groby / Z twarzy bogini spada maska przerdzewiała” (s. 52). Można zauważyć w tej twarzy, ubranej w zniszczone czasem szaty greckich wyobrażeń, rysy natury – bogini ukrytej pod rozpadającą się maską antycznej fantazji, władczyni

bytu i nicości, porządku i rozkładu, która w świetle ostatniego wersu może sprawić, że za moment „nie będzie tu twojego ciała” (s. 52).

Zdumiewająca jest w poezji Rymkiewicza wielość i oryginalność perspektyw oglądania świata w kategoriach istnienia i nieistnienia. Zautomatyzowany, ogłupiały, samonapędzający się mechanizm natury z jednej strony oszalamia stworzenia, izoluje je od siebie, różnicuje ich działania, każe im na przemian rodzić się i umierać, oślepia, by trwały bez świadomości sensu i przeznaczenia. Z drugiej – pozostawia po nich byty piękne i niezniszczalne, takie jak sztuka – muzyka. Życie i śmierć składają się na swoisty tygiel natury, której nieustającym zadaniem jest formowanie i rozkładanie, porządkowanie i rozpraszenie kształtów. Istnienie i nieistnienie to dwie jej funkcje, dwa sposoby jej działania, którego przyczyn i skutków nie sposób dociekać.

### Pytania o Boga

Automatyzmu zachowań natury w zbiorze Rymkiewicza nie da się porównać z siedemnasto- i osiemnastowiecznym materialistycznym mechanicyzmem spod znaku Thomasa Hobbesa (*O ciele*, 1655; *O człowieku*, 1658) czy Julienu Offrayera de La Mettrie (*Człowiek maszyna*, 1748). Zostawia on bowiem mnóstwo miejsca dla refleksji o Bogu<sup>6</sup>. W tym kontekście ważna wydaje się postać Pascala, pojawiająca się w pierwszym liryku (*Co zostało z Pascala*). Jej obecność uzasadnia pytania o istotę i istnienie (albo nieistnienie) Boga, stawiane z większym lub mniejszym naciskiem w kolejnych utworach. Idzie o założenie filozofa, że należy żyć tak, jakby Bóg istniał, choćby się nie miało pewności, czy tak faktycznie jest<sup>7</sup>. Ten sposób myślenia można dostrzec m.in. w utworze *Arietta zimowa (na temat z sonaty f-moll na skrzypce i fortepian Sergiusza Prokofiewa)*. Pojawia się w nim zarówno pytanie o to, „Czy ktoś widział tutaj Boga – na tym świecie” (s. 54), jak i wezwanie skierowane do natury (głogu, róży, bluszczu, wierzby): „Śpiewaj śpiewaj nawet jeśli nie ma Boga” (s. 53).

---

<sup>6</sup> Również mechanicyzm filozoficzny nie był wolny od pytań o Boga. Julien de La Mettrie zastanawiał się np. nad naturą i objawieniem jako tworamami Boskimi, na podstawie których można by tłumaczyć procesy fizyczne zachodzące w świecie. „Jeżeli – pisał – istnieje Bóg, to jest on zarówno stwórcą przyrody jak sprawcą objawienia; dał nam objawienie, by wyjaśnić przyrodę, rozum zaś, by je pogodzić ze sobą. Nie dowierzać poznaniu, jakie może dać badanie ciał ożywionych, znaczy uważać przyrodę i objawienie za dwa przeciwieństwa, które się wzajemnie niweczą, a co za tym idzie, ważyć się na podtrzymywanie takiej niedorzeczności jak twierdzenie, że Bóg w swoich rozlicznych dziełach samemu sobie zaprzecza, a nas zwodzi” – J.O. de La Mettrie, *Człowiek maszyna*, przeł. S. Rudniański, Warszawa 1953, s. 14.

<sup>7</sup> „Zważmy – pisał Pascal – zysk i stratę, zakładając się, że Bóg jest. Rozpatrzmy te dwa wypadki: jeśli wygrasz, zyskujesz wszystko; jeśli przegrasz, nie tracisz nic. Zakładaj się tedy, że *jest*, bez wahania” – B. Pascal, *Myśli*, przeł. i oprac. T. Boy-Żeleński, Warszawa 2008, s. 127.

Podmiot-bohater *Zachodu słońca w Milanówku* reprezentuje chyba właśnie taką postawę – wiary w sens poszukiwania Boga nawet przy założeniu, że może go nie być. Jednym z paradoksalnych efektów tej wiary jest myśl, że dowodem Boskiej obecności może być dostrzegalny na każdym kroku rozpad form życia, proces umierania, przechodzenia od bytu do niebytu, od uporządkowania do chaosu. Jak wskazuje wiersz *Koszę na śmieci przy stacji kolejki WKD w Milanówku pod Warszawą* – Boga najlepiej widać w śmietniku. Wszystko i wszyscy zamieniają się w śmieci. To fenomen unicestwienia. „Śmieci śmieci – jest w tym jakieś Boże tchnienie / Jakieś Boże miłosierdzie – Boże trwanie” (s. 8) – mówi podmiot liryczny. By trwać, świat musi się przemieniać – unicestwiać i odnawiać. Nicość jest w pewnym sensie uwarunkowaniem bytu. Dlatego podmiot-bohater utworu idzie tam, „Gdzie o zmierzchu blade świecą wysypiska / Prosto w nicość – tam gdzie Boga widać z bliska” (s. 8).

Nieistnienie jest ukazane także w wymiarze teozoficznym. Niemożność bezpośredniego poznania Boga nie wskazuje wcale, że go nie ma. Wprost przeciwnie – rodzi potrzebę szukania dróg umożliwiających potwierdzenie tego, że jest. W wierszu *Ogród w Milanówku, pieśń nocnego wędrowca* Bóg ma tłumaczyć naturze „swe nieistnienie” (s. 11). Należałoby to chyba rozumieć jako tłumaczenie się z niewidzialności, niepoznawalności zmysłowej. Boga bowiem, jak wskazuje utwór *Ogród w Milanówku, sen zimowy*, można raczej wyśnić niż zobaczyć. Można go również poznać po tym, że on sam patrzy: „Bóg jest dopóki patrzy dopóki ma oczy” (s. 24). Oko, wzrok, jako dowody istnienia Boga, mogłyby tworzyć sprzeczność z określeniem go mianem „ślepego” w liryku *Ogród w Milanówku – palenie gałęzi*. Jednak w tamtym utworze szło o ślepe działanie, ten zaś porusza problem wzroku w zupełnie innym znaczeniu. Idzie o wzrok wewnętrzny – zdolność widzenia, która wykracza poza zmysły, w sferę marzenia sennego:

Bóg zasnął ale patrzą Jego wieczne oczy  
 Śni się szarym wiewiórkom i mrok się już mroczy  
 Świat śpi śnią go wiewiórki chore kawki jeże  
 Wiewiórki kawki Boga wiecznego żołnierze  
 Kot porusza się we śnie – ogon w pysku trzyma  
 Śni Boga – Bóg ma postać Dobrego Olbrzyma  
 I Bogu – także Jemu! – śni się ogon koci  
 Ogon który tam we śnie tuż przy Bogu psoci.  
 (s. 24)

To sen, sennie przecucia, na które pora w naturze przychodzi zima, dają wyobrażenie o Bogu. Kot „śni Boga” w postaci „Dobrego Olbrzyma”. Świat, natura z kolei zostały przedstawione tak, jakby były snem Boga. Jemu bowiem także „śni się ogon koci”.



To wzajemne śnienie wypada potraktować jako znak harmonii i jedności bóstwa z naturą. „Bóg śni o nas albo też umiera / Kiedy grudzień śnieg ciska pomiędzy gawrony” (s. 25) – a zatem współodczuwa z człowiekiem i światem, który zimą zamiera w bezruchu. We śnie tkwi też tajemnica egzystencji, gdyż: „Patrzą na nas otwarte wielkie oczy Boga / Jest sen – i jeśli wejdiesz – to we śnie jest droga” (s. 25). Motyw snu w kontekście pytań o Boga pojawia się jeszcze w wierszu *Ogród w Milanówku, koniec listopada*. Dwustopniowe porównanie: kosmosu (natury) do Vivaldiego, jego zaś do Boga, „który sam sobie się przysnił / W mirabelkach i w rdeście w czarnych listkach wiśni” (s. 35), sugeruje, że świat rodzący się i umierający – jak w *Czterech porach roku* włoskiego kompozytora – jest snem Boga o sobie samym. To tak, jakby „Bóg który jest gdzie indziej który gdzieś się chowa” (s. 35) śnił o sobie w naturze, rozpoznawał się w jej formach.

Za pośrednictwem tego kosmicznego snu, Boga da się odczuć niemal wszędzie. Miejscami, w których można się go spodziewać, są krzaki jeżyn, podmiejskie śmietnisko, chwasty blisko kolejki WKD. W wierszu *Stary Kapelusze, plecak, wiatr, nocny wędrowniec* nie wiadomo, „czy Bóg blisko czy daleko mieszka / I gdzie – czy to do Boga prowadzi ta ścieżka” (s. 27). Jasne jest tylko, że wędrujący bohater – mimo że nuci coś „z *Zaratury*”<sup>8</sup> – uświadamia sobie ciągle jego obecność.

Figurą bóstwa w liryce Rymkiewicza okazuje się również otchłań – coś w rodzaju astronomicznej czarnej dziury, która wciąga stworzenia, nie dając informacji o tym, co się dalej z nimi dzieje. Jej działanie można dostrzec m.in. w wierszu *Gruziński poeta*. Pokazuje on, że gdyby natura mówiła po gruzińsku, przemawiałaby przez nią śmierć tamtejszych poetów: Tycjana Tabidze i Mikołaja Miciszwili, zamordowanych podczas stalinowskiej czystki w 1937 r.:

Tabidze Miciszwili wszyscy rozstrzelani  
Ich połamane zęby zakrwawione twarze  
Wyciągani za nogi – wpadli do otchłani  
Zaden z nich nigdy tu się nie ukaże  
[...]  
Tabidze Miciszwili co za odrzucenie  
Pod piwniczną żarówką kończy się ich droga  
Z tych zakrwawionych desek jakież wstaną cienie  
Jest otchłań – i nie było tu innego Boga.

(s. 38)

<sup>8</sup> Aluzja do dzieła Fryderyka Nietzschego: *Tako rzecze Zaratustra* (1883–1885). Jest ono apologią witalizmu, wyrazem wiary w nieograniczone możliwości człowieka (postawa dionizyjska). W wierszu Rymkiewicza ujawnia się dwoistość natury ludzkiej. Z jednej strony człowiek jest pewny siebie, przekonany o własnej niezależności, potędze umysłu, z drugiej – nieustannie chce widzieć nad sobą Boga, szuka dowodów jego obecności.

Tak właśnie wyobraźnia Rymkiewicza tłumaczy przypadek gwałtownej, nienaturalnej śmierci. Bogiem, który zabrał poetów, była bezlitosna, nieobliczalna otchłań. Kiedy ktoś do takiej wpadnie, już „tu się nie ukaże”. Nie „wstana” także jego „cienie”. Ten bezwzględny Bóg to odrzucenie, które odsyła wszystko bez reszty nie wiadomo dokąd. Podobny obraz zawiera wiersz *List wysłany w zaświaty*. Jest on swego rodzaju metaforą światów równoległych. Gdy umiera człowiek, kot, brzoza, wygląda to tak, jakby ktoś wysyłał listy do innej rzeczywistości. Nie one jednak są ważne, ale ten, kto je wysyła: „[...] tym listem ja jestem [powiada podmiot-bohater – OK] / I chciałbym tylko wiedzieć kto mnie tam wysyła” (s. 49). W sformułowaniu „kto mnie tam wysyła” może się kryć przede wszystkim pytanie o Boga – tego, z którym nie sposób dyskutować i który – jak ukazują inne liryki – często działa ślepo, bez oglądania się na wolę lub rozterki człowieka. O takiego Boga pyta też w utworze *Upiór pojawiający się podczas wykonania sonaty b-dur d 960 (ostatniej) lewy but Schuberta*. Ten groteskowy rekwizyt z garderoby kompozytora „[...] gdzie w otchłań skręca jego droga / Właśnie poszedł – i pytał czy jest tam coś z Boga” (s. 62).

Boskość w *Zachodzie słońca w Milanówku* wiąże się zatem ściśle z naturą. Nie jest ona jednak prezentowana w sposób konwencjonalny, charakterystyczny dla tradycji religijnej czy literackiej – jako moc stwarzająca, kreatywna. Rymkiewicz sugeruje, że Boga poznaje się wśród oznak rozkładu, które najłatwiej dostrzec... na wysypisku śmieci. Dalekie od literackich stereotypów jest również przedstawienie natury. Jawi się ona raz jako sen Boga o sobie samym, sen, w którym Bóg staje się zarówno podmiotem, jak i przedmiotem obserwacji. Innym razem przybiera postać kosmicznej otchlani, dziury, przez którą ktoś (Bóg?) przepuszcza byty niczym listy wysyłane w zaświaty.

Co znamienne, te obrazy relacji między naturą i Bogiem nie nabierają w liryce Rymkiewicza charakteru pewników, dogmatów. Są to raczej tropy myślowe odnalezione w trakcie poetyckich wędrówek, poszukiwań. Szukanie tego rodzaju rodzi się z potrzeby wiedzy i rozpoczyna wtedy, gdy wszelkie dostępne wyjaśnienia okazują się niewystarczające lub nieprzekonywujące.

### Ogród-mikrokosmos

Obszarem poznania jest dla „ja” mówiącego ogród. Nie jest to wcale jakiś przypadkowy ogród, ale ogród oswojony, który mieści się najbliżej – „ogród w Milanówku”. Jeśli uznać wyobrażenie Rymkiewicza za część tradycji topicznej lub symbolicznej, przywodzi ono na myśl nie tylko popularny w średniowieczu i renesansie *hortus conclusus* – ogród zamknięty,

wewnętrzny, duchowy, prywatny, którego przedstawienia pojawiały się w literaturze i sztukach plastycznych<sup>9</sup>. Kojarzy się też z wiecznością, za której symbol ogród był uznawany w kulturach starożytnych<sup>10</sup>. Okazuje się, że w *Zachodzie słońca w Milanówku* do ogrodu każdy ma prawo wchodzić. Nie jest on wypielegnowany ludzką ręką. Rządzi w nim natura. To – jak wskazuje wiersz *Ogród w Milanówku, pieśń nocnego wędrowca* – „dzika łąka” (s. 11), która zaraz zakwitnie.

To miejsce, w którym wszystko ze wszystkim się styka i jednoczy. Gdy bohater utworu *Osip Mandelształt wchodzi do ogrodu* wkracza w przestrzeń natury, zatracając cechy identyfikujące go z ojczyzną i narodem. Jak zauważa podmiot liryczny, „Nie ma nawet imienia idzie z Woroneża / Coraz mniej ma z człowieka coraz więcej z jeża” (s. 41). W Rymkiewiczowskim ogrodzie Mandelształt należy do świata form ulegających rozkładowi. Nie ma w tym świecie poezji lub filozofii jako wytworów ludzkiej myśli. W nim „z głębi bytu wychodzi jabłoń półdziczała”, bohatera zaś znają „koty”, „bluszcz i rosa”, „jeże, krety” (s. 41). Te jeże – stwierdza podmiot liryczny – „to są nasi tu presokratycy” (s.41). Nazwanie jeży „presokratykami” nie pozostaje bez znaczenia dla interpretacji motywu ogrodu w utworze. Wszyscy filozofowie przed sofistami przyznawali wszechświatowi-kosmosowi rangę najwyższej doskonałości. Anaksymander rozszerzył nawet przekonanie o doskonałym porządku wszechświata na sferę etyczną. Wraz z innymi presokratykami wypracował koncepcję tzw. kosmicznej sprawiedliwości, która rządzi systemem wartości w świecie człowieka i natury<sup>11</sup>. Tak też dzieje się w wierszu Rymkiewicza. Miejsce w ogrodzie wyznacza bohaterowi nie jego przynależność narodowa czy rola poety, ale pozycja we wszechświecie i związany z nią status śmiertelnika. „Osip

<sup>9</sup> *Hortus conclusus* wiąże się w malarstwie z motywami maryjnymi. Towarzyszy często scenom zwiastowania lub wyobrażeniom Matki Boskiej w rajskim ogrodzie (gaju różanym). „Ogródek rajski – zauważył Manfred Lurker – nawiązuje do *hortus conclusus* z Pieśni nad Pieśniami (4, 12), zamkniętego ogrodu, do którego wstęp miał tylko Bóg. Jako miejsce zapewniające odosobnienie, bezpieczeństwo i nietykalność, stał się właściwym symbolem Marii Dziewicy i jej niepokalanego poczęcia (*immaculata conceptio*). Sama Maria nazywana jest rajskim ogródkiem. Mniej więcej około 1400 roku powstaje w Nadrenii motyw gaju różanego; Maria nie siedzi już w otoczonym murem ogrodzie, lecz przed żywoplotem lub w altanie z róż. Często podaje dzieciątka Jezus kwiat (różę albo goździk) bądź symbolizujący zbawienie owoc, jak jabłko, granat lub winne grono. Jeden z najpiękniejszych obrazów tego typu, namalowany przez Stefana Lochnera, można oglądać w kolońskim Wallraf-Richartz-Museum. Otoczona zastępem aniołów, odziana w niebieską szatę Królowa Niebios spoczywa pośród świeżej zieleni. Białe róże i lilie wyrażają jej czystość i niewinność, fiołki – pokorę, natomiast róże czerwone są nawiązaniem do męki Chrystusa, którego krew została przelana dla zbawienia ludzkości”. M. Lurker, *Przeżłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 236.

<sup>10</sup> Lurker, analizując znaczenia symboliczne ogrodu w sztuce staroegipskiej, zwrócił uwagę, że: „Na malowidłach grobowych dostojników XVIII i XIX dynastii pojawiają się stale przedstawienia ogrodów; najczęściej malowano tam sykomory, palmy daktylowe i palmy dum. Ogród – obraz życia – stał się symbolem dalszego życia po śmierci. Na zaświatowych polach błogosławionych leży «miasto bogów» [...] obok gwiazdy porannej mieszkają tam «dusze wschodnie»”. M. Lurker, *Bogowie i symbole starożytnych Egipcjan*, przeł. A. Łukaszewicz, Warszawa 1995, s. 154.

<sup>11</sup> Zob. J. Gajda, *Teorie wartości w filozofii przedplatońskiej*, Wrocław 1992, s. 58–59.

Mandelsztam niezwywy jak wszystko niezwywe” (s. 41), poddany takim samym regułom umierania jak koty, jeże, krety, traci tożsamość indywidualną, a zyskuje uniwersalną, staje się częścią ogrodu-mikrokosmosu, który rządzi się własnymi prawami, porządkiem i systemem wartości.

Podobne podporządkowanie człowieka zasadom funkcjonowania natury ukazuje wiersz *Ogród w Milanówku, kwitnące lewkonie*. W nim „Język ludzki z nieludzkim miesza się i płacze / I pleni się istnienie – straszne dzikie kłacze” (s. 44). Tak ukazany ogród-świat nie zna hierarchii, podziałów na to, co ludzkie i nieludzkie. Przychodzą do niego i odchodzą z niego kolejne istoty w taki sam sposób. Jak ten pochód przebiega, uświadamiają dobrze dwa liryki: *Skośny deszcz w połowie czerwca* oraz *Ogród w Milanówku, marcinki w połowie października*. W pierwszym z kroplami wody do ogrodu wlewa się kosmos: „Kosmiczna piana z rynny ciecze” (s. 45). Podmiot-bohater zaś widzi:

[...] w płocie wielką dziurę  
O tam w istnienia samym środku  
Coś przez nią wchodzi – szarobure  
Podejść tu do mnie miły kotku.

(s. 45)

170

Osadzony w codzienności, ukonkretniony obrazek kota przechodzącego przez dziurę w płocie ogrodowym staje się u Rymkiewicza metaforą życia lub narodzin, wdzierania się na świat przez dziurę istnienia. Rozwija się ona w drugim z kolei utworze, w którym:

Brzozy żaby marcinki wszystko jest tożsame  
Wszystko wchodzi wychodzi przez ogromną bramę  
Przez bramę brzoź marcinków i gnijących jeży  
Może tam coś jest jeszcze – coś w co nikt nie wierzy.

(s. 47)

Oba teksty tworzą swoistą opowieść o bramie życia i śmierci, którą w kółko przekraczają twory natury: kot, brzozy, żaby, marcinki, jeże. „Wszystko jest tożsame”, bo wchodzi do ogrodu i wychodzi z niego przez tę samą bramę. Byt Mandelsztama jest w tym sensie bytem żaby, brzozy czy jeża. Wobec praw natury wszystko jest równe, wszystko, co przechodzi przez „ogromną bramę”. Pozostaje tylko pytanie, co takiego dzieje się za ogrodowym płotem, dokąd prowadzi brama lub dziura. „Może tam coś jest jeszcze – coś w co nikt nie wierzy”...

Ogród w Milanówku to zatem kosmos w miniaturze, świat, którego poznanie ograniczają zmysły – symboliczny plot. Można go przekroczyć chyba tylko wtedy, gdy się jest czystym bytem, wolnym od tożsamości Mandelsztamów, brzoź czy jeży, kiedy

wszystko staje się tożsame jako jedna umierająca i odradzająca się natura. Jeśli wchodzenie do ogrodu przez bramę jest symbolem narodzin, ujawniania się bytu w określonym kształcie, to i tak stając się Mandelsztamem, brzozą czy jeżem, byt ogranicza się do świadomości i tożsamości konkretnej, indywidualnej, nie wnosząc na świat wiedzy o tym, co działo się przed przekroczeniem bramy. Jeżeli zaś opuszczenie ogrodu jest poetyckim obrazem śmierci, również w tych okolicznościach nie ma możliwości opowiedzenia pozostałym, jak wygląda rzeczywistość za bramą. Któż miałby o tym opowiedzieć, skoro jedynymi śladami postaci nieistniejących już w ogrodzie są drobne rekwizyty, takie jak surdut Husserla czy but Schuberta?

Prawdopodobnie rąbka tajemnicy mógłby uchylić Bóg, którego pojawienie się jest w wierszach Rymkiewicza stale wyczekiwane. Podmiot-bohater utworu *Ogród w Milanówku, pieśń nocnego wędrowca* powiada wprost:

Ja na to liczę, że Bóg tu się zabląka  
[...]  
W nocy – ukradkiem – widoczny w polowie  
I coś ważnego mnie i żabom powie.

(s. 11)

Nie jest ważne, czy tak sformułowane życzenie Bóg mógłby spełnić, czy też nie. W poezji Rymkiewicza bowiem – jak już się rzekło – pytania mają o wiele większe znaczenie niż odpowiedzi. Inspirują do poszukiwania wyjaśnień, do dociekania związków między człowiekiem, naturą i Bogiem. Milanowski *hortus mundi* to swoiste poetyckie laboratorium, w którym kosmos bada się przez pryzmat pór dnia i roku, życia i umierania. To także liryczno-filozoficzny obraz natury jako absolutu, którego cechami czy składnikami są byt i niebyt, a nieuchwytną i niepojętą siłą organizującą – bóstwo.

SUMMARY

**Philosophy of nature in the collection of poems *Sunset in Milanówek* by Jarosław Marek Rymkiewicz**

*Sunset in Milanówek* is largely a reflective lyric, asking essential philosophical questions about God, existence, death, man's role in the nature, etc. In the poetry of Rymkiewicz the questions are more important than the answers. They inspire to seek explanations, to investigate the relations between man, nature and God. The *hortus mundi* of Milanówek is a poetic laboratory in which space is examined through the prism of times of day and year, living and dying. It is also a lyrical and philosophical picture of nature as an absolute, whose features or elements are 'being' and 'non-being' and whose incomprehensible force is deity. The main characteristic of the nature is forming and breaking up, organizing and dispersing. The existence and non-existence are its two functions, two modes of its action. The causes and effects of this action remain unrecognized.