

JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ W CIENIU MIŁOSZA

JOANNA DEMBIŃSKA-PAWELEC*

Poezja Jarosława Marka Rymkiewicza cieszy się dużym uznaniem i poczytnością wielu generacji polskich czytelników. Sam poeta, jednocześnie prozaik, dramatopisarz, eseista, publicysta, tłumacz, ale także literaturoznawca, jest postacią kontrowersyjną, przez jednych cenioną, traktowaną jako autorytet, wręcz hołubioną, przez innych krytykowaną, oskarżaną i odrzucaną. Warto jednak pamiętać, że twórczość liryczna Rymkiewicza od samych debiutanckich początków była inspirowana poezją Czesława Miłosza. Można powiedzieć, że wiersze autora *Ocalenia* i *Światła dziennego* w decydujący sposób wpłynęły na niemal cały dorobek poetycki debiutującego w 1957 roku Jarosława Marka Rymkiewicza.

O swoim młodzieńczym zauroczeniu poezją Miłosza mówił Rymkiewicz następująco: „W bibliotece ojca [...] znalazłem gdzieś na tylnej półce *Ocalenie* Miłosza. [...] Znalazłem tę książkę – już chyba wtedy zaczynałem pisać – i natychmiast zdałem sobie sprawę, że mam do czynienia z wielkim poetą. [...] Byłem całkowicie zafascynowany tą poezją”¹.

Fascynacja liryką Miłosza miała dalsze konsekwencje nie tylko czytelnicze, ale także kulturowe czy wręcz światopoglądowe, otwierała bowiem przed Rymkiewiczem obszar twórczości emigracyjnej. „Kiedy kończyłem studia w 1956 roku – wspominał poeta – zacząłem pracować na uniwersytecie w Łodzi i pracowałem tam dwa lata. Pamiętam, że chciałem wtedy pisać doktorat o Miłoszu. Napisałem do niego i przysłał mi cały zestaw książek. I to chyba były pierwsze książki „Kultury”, jakie miałem w domu, *Światło dzienne*, *Zniewolony umysł*”².

Miłoszowi zawdzięczał więc Rymkiewicz tak ważną dla poety inicjację lekturową, ale także, jak podkreślał, poczucie twórczej wolności. Mówił na ten temat w rozmowie z Jackiem Trznadłem opublikowanej w *Hańbie domowej*: „sprawa Miłosza, tak jak ją sobie uświadomiłem, to musiało być w 1952–1953 roku, odegrała w moim życiu wielką rolę. Jako sprawa nie tylko literacka, ale jako sprawa także moralna. [...] O tym wielkim poecie mówiono mi, że jest zdrajcą i moralnym potworem. [...] Jeśli ktoś tak wielki, kto pisze tak wspaniałe wiersze, robi coś takiego jak to, co nazywano wtedy ironicznie wybraniem wolności, to

* Joanna Dembińska-Pawelec – dr hab., Wydział Filologiczny UŚ.

¹ J. Trznadel, *Hańba domowa*, Warszawa 1996, s. 216.

² *Ibidem*, s. 231.

oczywiście ma rację, bo jest wielkim poetą. Wszystko, co robi wielki poeta jest słuszne. Jest moralnie godne. [...] uznałem, że Miłosz zrobił, co chciał, i że miał pełne prawo robić, co chce, ponieważ był wielkim poetą”³.

Uznanie prawa do wolności wyboru w przypadku Miłosza uświadamiało i otwierało także przed Rymkiewiczem perspektywę własnej niezależności. „Każdy ma prawo robić, co chce – mówił – i taki wniosek wyciągnąłem wtedy z tej sprawy [Miłosza, J.D.P.]. Była to dla mnie rzeczywiście wielka sprawa. [...] Zrobił coś nie tylko dla siebie, ale także dla mnie”⁴.

Jeszcze w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku w rozmowie z Jackiem Trznadłem Rymkiewicz z wielką atencją wyrażał się o Miłoszu, podkreślając niemal życiową rolę, jaką odegrał Noblista w jego własnej egzystencji. „Gdyby Miłosz nie wyjechał z Polski – mówił Rymkiewicz – to może byłbym innym człowiekiem. Dzięki Bogu, że wyjechał, i mogę mu być za to tylko wdzięczny”⁵. Można jednak zapytać, czy rzeczywiście słowa wielkiego uznania wypowiedane przez Rymkiewicza w *Hańbie domowej* w latach stanu wojennego, w nieodległym czasie od ceremonii noblowskich Miłosza, znajdują potwierdzenie w twórczości autora *Ulicy Mandelsztama*.

Po ponad trzydziestu latach od momentu pobytu w bibliotece ojca wspomnienie pierwszej lektury *Ocalenia* powróciło na kartach powieści Rymkiewicza *Rozmowy polskie latem roku 1983*. W jednej ze scen główny bohater, pan Mareczek, poddany został próbie szatańskiego kuszenia. Diaboliczny Książę Psuj, który domagał się od niego moralnego zhańbienia (w postaci napisania fałszywego donosu na Michnika), w zamian zarysowywał kuszącą perspektywę powrotu do czasu młodości, obiecując: „mogę znowu zrobić [cię] siedemnastolatkiem. Pokażę ci znowu ten mecz Polonia–ŁKS [...]. A potem po raz pierwszy w życiu pójdziesz z dziewczyną do kina, [...]. Przeczytasz jeszcze raz po raz pierwszy „Świat” Miłosza”⁶.

Można by ten inicjacyjny związek Rymkiewicza z Miłoszem rozpatrywać w kontekście krytyki antytetycznej Harolda Blooma i lęku przed wpływem. Jak bowiem przekonuje Bloom: „Prawdziwa historia poetycka to dzieje zmagania jednych poetów jako poetów z innymi”⁷. Każdy poeta spotyka na swej drodze wiersz Wielkiego Prekursora, który na zawsze odmienia jego twórczość, ale jak podkreśla Bloom, „źródło wpływu się nie wybiera”⁸. Oczekujący na półce w bibliotece ojca tom wierszy Miłosza *Ocalenie* byłby, zgodnie z tą koncepcją, rodzajem przeznaczenia, zarazem zbawienia i przekleństwa, które osiąga młodego, poszukującego jeszcze swej drogi twórczej adepta sztuki poetyckiej.

³ *Ibidem*, s. 216.

⁴ *Ibidem*, s. 216–217.

⁵ *Ibidem*, s. 216.

⁶ J. M. Rymkiewicz, *Rozmowy polskie latem roku 1983*, Warszawa 1996, s. 65.

⁷ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 133, 134.

⁸ *Ibidem*, s. 55, 94.

W 1957 roku ukazał się debiutancki zbiór wierszy Jarosława Marka Rymkiewicza zatytułowany *Konwencje*⁹. Krytycy piszący o tym tomie podkreślali, że wyraźnie zauważalnym patronem tego debiutu jest Czesław Miłosz. Jerzy Kwiatkowski zwracał uwagę na pastiszowy i wtórny charakter wierszy Rymkiewicza, który nie powinien, zdaniem krytyka, poprzestawać na roli „popularyzatora – nie przez siebie stworzonej poetyki”¹⁰, znanej z wierszy Czesława Miłosza. Rymkiewicz, jak pisał Kwiatkowski, „towarzysząc swemu mistrzowi w drodze do wyboru konwencji, w drodze do wyboru epoki – zaszedł z nim tak daleko, że zaczął go po trosze – naśladować”¹¹. W zakończeniu recenzji dwu pierwszych tomów Rymkiewicza Kwiatkowski, jeszcze raz przywołując poezję Miłosza, stawiał diagnozę młodemu poecie: „Jeśli tylko uda mu się odsunąć od swego współczesnego wzoru, jeśli tylko zerwie ze stylizacjami do kwadratu, jeśli tylko w swej nieoryginalności stanie się w pełni oryginalny – możemy po poezji jego niemało się spodziewać”¹².

Wiesław Paweł Szymański w swoim pamfletowym szkicu, zarzucając Rymkiewiczowi zapożyczenia, pastisze, wręcz plagiaty, pisze wprost: „Nie byłoby *Konwencji*, gdyby nie było tomu innego poety pt. *Ocalenie* (1945). Niektóre wiersze zbiorku Rymkiewicza są po prostu bezpośrednią polemiką z wierszami zamieszczonymi w *Ocaleniu* Czesława Miłosza”¹³. Szymański wskazuje na takie pary utworów Miłosza i Rymkiewicza, jak: *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* oraz *Pamięci powstańców warszawskich*, *Pieśń obywatela* oraz *Pamflet na obywatela*. Wyliczenie to trzeba by uzupełnić także o takie pary wierszy, jak: *W Warszawie* Miłosza oraz *W Warszawie* Rymkiewicza, *Pożegnanie* Miłosza czy *Powrót* Rymkiewicza, choć nawiązania do poezji autora *Ocalenia* można odnaleźć niemal w każdym wierszu *Konwencji*. Przede wszystkim na uwagę zasługuje fakt, że w debiutanckim tomie zawarł Rymkiewicz również wiersz noszący znamienny tytuł *Czesław Miłosz*.

Projekt krytyki antytetycznej Blooma opiera się na założeniu, że „wszystkie wiersze są antytezami wierszy prekursorskich”¹⁴. Poeta pogrążony w cieniu wielkiego poprzednika w zafascynowaniu, na poły nieświadomie zawłaszcza jego wiersz i w wyniku twórczej interpretacji, będącej z konieczności błędnym przekładem wiersza prekursorskiego, tworzy wiersz własny, stanowiący akt antytetycznego odchylenia od pierwowzoru. Powstaje w ten sposób pierwsze po-

⁹ J. M. Rymkiewicz, *Konwencje*, Łódź 1957.

¹⁰ J. Kwiatkowski, *Sprawa Jarosława Marka Rymkiewicza* [w:] idem, *Magia poezji (O poetach polskich XX wieku)*, wybór M. Podraza-Kwiatkowska i A. Łebkowska, Kraków 1995, s. 281.

¹¹ *Ibidem*, s. 280.

¹² *Ibidem*, s. 285.

¹³ W. P. Szymański, *Outsiderzy i słowiarze. Eseje. Szkice. Interpretacje*, Wrocław 1973, s. 266.

¹⁴ H. Bloom, *op. cit.*, s. 133.

sunięcie rewizyjne, nazwane przez Blooma *clinamen*¹⁵. Ukształtowanie nowego utworu lirycznego, jak twierdzi Bloom, tworzy się poprzez antytetyczne użycie pierwotnych słów prekursora. Słowa „antytetyczny” używa badacz w sensie re-torycznym, gdzie oznacza ono „zestawienie przeciwieństw w wyważonych lub równoległych strukturach, frazach czy słowach”¹⁶. Wzajemne odniesienie obu tekstów prowadzi Blooma do tezy mówiącej, że „znaczeniem jednego wiersza może być tylko inny wiersz”¹⁷.

Wydaje się, że wiele tekstów z debiutanckiego tomu Rymkiewicza, ale także z dwu późniejszych jego zbiorów, przejawia taki antytetyczny charakter. Widoczny jest on między innymi w otwierającym *Konwencje* utworze zatytułowanym *Poeta*. Ten ważny z wielu powodów wiersz, umieszczony na pierwszym miejscu w debiutanckim zbiorze, nazywany był utworem programowym¹⁸, w którym Rymkiewicz zawarł swoje artystyczne *credo*. Adam Poprawa zwracał uwagę na jego autotematyczny charakter oraz bogate intertekstualne odniesienia literackie, umieszczane w ironicznym kontekście¹⁹. Jednym z najważniejszych międzytekstowych odniesień jest poezja Czesława Miłosza²⁰. Relacja między twórczością tego wielkiego poprzednika oraz debiutującego poety przybrała w *Poecie* charakter antytetyczny. W wierszu Rymkiewicza pewne frazy zaczerpnięte z utworów Miłosza zostały wprowadzone na zasadzie odpowiadających im przeciwieństw. W *Poecie* czytamy:

Naprawdę, nikogo nie chcę ocalić,
 Ani wskrzesić. Nie jestem
 Grabarzem, ani kaznodzieją,
 Ani parazytologiem. Czy muszę
 Głowę posypać popiołem,
 Lub odprawiać egzorcyzmy?

(*Poeta*, K, 5)²¹

¹⁵ *Ibidem*, s. 63–89.

¹⁶ *Ibidem*, s. 108.

¹⁷ *Ibidem*, s. 134.

¹⁸ Pisali na ten temat: A. Nawarecki, *Śmiertelna przekora Jarosława Marka Rymkiewicza* [w:] *idem*, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991, s. 325; A. Poprawa, *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Wrocław 1999, s. 11–20; M. Woźniak-Łabieniec, *Klasyk i metafizyka. O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Kraków 2002, s. 64–66; M. Heydel, *Obecność T. S. Eliota w literaturze polskiej*, Wrocław 2002, s. 203–204.

¹⁹ A. Poprawa, *op. cit.*, s. 11–20.

²⁰ W interpretacji wiersza *Poeta* A. Poprawa, M. Woźniak-Łabieniec i M. Heydel wskazują na nawiązania do utworów *W Warszawie*, *Przedmowa* oraz *Traktat moralny* C. Miłosza.

²¹ Wszystkie cytaty z wierszy J. M. Rymkiewicza oznaczone są następującymi skrótami: *Konwencje*, Łódź 1957 (K); *Metafizyka*, Warszawa 1963 (M). W nawiasie po skrócie podany jest numer strony.

Nietrudno w tym fragmencie dostrzec nawiązania do takich utworów Czesława Miłosza, jak: *Przedmowa*, *W Warszawie*, *Kawiarnia*, *Pożegnanie*²². Oto odpowiadające sobie zestawienia wierszy:

J. M. Rymkiewicz: „nikogo nie chcę ocalić”

C. Miłosz: „Ty, którego nie mogłem ocalić”
 „Czym jest poezja, która nie ocala
 Narodów ani ludzi?”
 (*Przedmowa*, W I, 207)²³

J. M. Rymkiewicz: „Nie jestem / Grabarzem”

C. Miłosz: „Jakże mam mieszkać w tym kraju,
 Gdzie noga potrąca o kości
 Nie pogrzebane najbliższych?”
 (*W Warszawie*, W I, 205–206)

J. M. Rymkiewicz: „Czy muszę / głowę posypać popiołem”

C. Miłosz: „Garstka popiołu,
 Plama zgnilizny wapnem przysypana”
 (*Kawiarnia*, W I, 188)

J. M. Rymkiewicz: „Lub odprawiać egzorcyzmy?”

C. Miłosz: „Sypano na mogiły proso albo mak
 Żywiąc zlatujących się umarłych – ptaki”.
 (*Przedmowa*, W I, 207)

W wierszu Rymkiewicza tytułowy poeta przedstawia siebie jako odpersonalizowanego aktora, który przybiera kostiumy i maski na scenie życia:

[...] Występuję
 W teatrze kilku masek
 I jednego aktora.

Teraz jestem Kreonem, teraz Antygoną,
 A teraz tchórzliwym strażnikiem.

(*Poeta*, K, 5)

I w tym fragmencie Rymkiewicz sięga do wiersza Miłosza *W Warszawie*:

Ale ten płacz Antygony,
 Co szuka swojego brata,

²² Cytaty z wierszy C. Miłosza pochodzą z edycji *Wiersze*, t. I–III, Kraków 1993. W nawiasie podaję skrót (W I–III) oraz numer strony.

²³ Można tu jeszcze wymienić takie utwory Miłosza, jak *Traktat moralny* („Gdzież jest poeta, ocalenie?” W I, 284), *Pożegnanie* („Z życia, z jabłka, które przeciął płomienisty nóż, / Jakie ocali się ziarno”. W I, 203).

To jest zaiste nad miarę
 Wytrzymałości [...].
 (W *Warszawie*, W I, 205)

Ta garść cytatów dobitnie pokazuje, jak bardzo idiom poetycki Rymkiewicza przejął i zawłaszczył frazę Miłosza, wykorzystując ją do własnych celów. Rymkiewiczowskie, młodzieńcze i zbuntowane słowa z połowy lat pięćdziesiątych „nie chcę ocalić,/ Ani wskrzesić. Nie jestem / Grabarzem” zaistniały jako zestawienia przeciwieństw w relacji do poetyckich wyrażen Miłosza. W sensie Bloomowskim poświadczają one odchylenie od pierwowzoru, błędną interpretację wiersza prekursorskiego, po to, „by oczyścić dla siebie pole wyobraźni”²⁴. Stanowią one realizację zabiegów rewizyjnych, takich jak: *clinamen i tessera*. Ale intertekstualne powiązania są także świadectwem dialogu, jaki podjął Rymkiewicz z Miłoszem.

Dialog to mało reprezentatywny i dosyć nietypowy na tle twórczości obu poetów. Dla Miłosza czas pisania *Przedmowy, Pożegnania, czy W Warszawie* był okresem wypłatywania się z koszmaru wojny, trudnego poszukiwania własnej drogi między rozpaczą, pragnieniem zapomnienia a potrzebą afirmacji życia. Wypowiadając się o cyklu *Głosy biednych ludzi* autor *Ocalenia* mówi: „jeżeli ktoś mnie chce sprowadzić do tych utworów, to ja się buntuję, chociaż jest bardzo szlachetnie mieć w dorobku tego rodzaju wiersze”²⁵. Podobnie młodzieńczy wiersz Rymkiewicza zatytułowany *Poeta* z deklaracją „nie chcę ocalić,/ Ani wskrzesić” wyraźnie zaprzecza późniejszej jego postawie artystycznej pisarza klasycysty, który domagał się respektowania pamięci i przeszłości. Wiersz *Poeta* zatem wyrastający z zupełnie innych okoliczności lat pięćdziesiątych niż powojenne doświadczenia Miłosza, pozostanie z jednej strony świadectwem lekturowej fascynacji utworami autora *Ocalenia*, z drugiej świadectwem poetyckiego buntu i wyrazem lirycznego przeciwstawienia.

W utworze zatytułowanym *Czesław Miłosz*, zamieszczonym w debiutanckim tomie *Konwencje*, Rymkiewicz wyraził swój stosunek do uznanego prekursora, autora *Ocalenia*, zapisując w wersie: „Poeta, do słów którego boję się przyznać”. A jednak w istocie podjął on spektakularny dialog z wielkim poprzednikiem. Na początku utworu Rymkiewicz kreśli rys portretowy bohatera wiersza *Czesław Miłosz*:

Zawsze tak piękny i młody
 Na fotografii w tygodniku *Odrodzenie*,
 [...]
 Błądzący w mrocznych korytarzach sekund,
 Skromnie mądry, z ziarnkiem soli na wardze.
 Skandujący Owidiusza, przerażony
 Gdy słyszy jak skowycze azjatycka noc.
 (*Czesław Miłosz*, K, 28)

²⁴ H. Bloom, *op. cit.*, s. 49.

²⁵ R. Gorczyńska, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992, s. 59.

Ten wizerunek przystojnego, inteligentnego, odczytanego w klasykach, lekko ironicznego Miłosza, przerażonego wizją „azjatyckiej nocy”, przywołany, czy raczej wykreowany został na potrzeby dalszej polemiki. Czytamy bowiem dalej:

Żyjący w innym czasie niż ja.
 Przyciskający kolanem dyplomatyczną walizę
 Za cenę sennych chmur nad wodami niezłotodajnych rzek,
 Czy za cenę karminowej lzy, pieczętującej dzieje?
 Chytry jak mrówka,
 Między Wschodem a Zachodem szukający.

Niewinny, kiedy na popękanej dłoni polskich równin
 Eksplodują wargi poetów.

(Czesław Miłosz, K, 28)

W wierszu tym jak echo powraca gazetowy żargon pamfletowych oskarżeń Miłosza: „Chytry” z „dyplomatyczną walizą” „Między Wschodem a Zachodem szukający”. W ironiczny sposób wspomniane jest nawiązanie do utworu Miłosza *Myśl o Azji*. Przede wszystkim jednak podejmuje w nim Rymkiewicz polemikę z wierszem Miłosza *Dwaj w Rzymie* ukazującym poetę, który „skandując Owidiusza” zamarzył „o laurach nad czołem”. Utwór *Dwaj w Rzymie* napisany w Nowym Jorku w 1946 roku ma charakter dialogiczny, ścierają się w nim raczej starego kardynała z racjami doświadczonego przez historię poety. Miłosz ustanowił w nim pewną przestrzeń, symbolizowaną przez Rzym, która wyjęta została spod władania czasu historii, trwa w zamierającym unieruchomieniu:

Rozpoczyna się ciemność nad Zamkiem Świętego Anioła
 W nieruchomym punkcie globu, gdzie Tybr c z a s rozplata.
 Dogasająca ziemia, wiatrem tknięta, oddycha w popiołach.

(*Dwaj w Rzymie*, W I, 241; wyróżn. J.D.P.)

Stary kardynał w zgodzie z tym poczuciem mówi: „Wolno bije puls mojego czasu”. W przypadku poety jest inaczej, ponieważ nie jest on w stanie zapomnieć doznanych przeżyć czasu historii:

I wszystko równoczesne jest i zatrzymane,
 Sekunda w nim otwiera buchającą ranę,

(*Dwaj w Rzymie*, W I, 242)

Rymkiewicz scala niejako oba stanowiska poety i kardynała. W wierszu *Czesław Miłosz* o poecie mówi tak: „Błądzący w mrocznych korytarzach sekund”, pomijając, czy nie wspominając o zapisanej w utworze *Dwaj w Rzymie* „buchającej ranie”.

O ile Miłosz w wierszu *Dwaj w Rzymie* ujmował czas w znieruchomieniu, zatrzymaniu i nagłej sekundzie nakłuwającej historię, to Rymkiewicz przeciwnie

do swojego prekursora demonstracyjnie akcentuje aktualność przeżywanej terażniejszości lat pięćdziesiątych. Różnicę tę podkreślał, mówiąc o autorze *Światła dziennego* w swoim wierszu:

Żyjący w innym czasie niż ja.
 (Czesław Miłosz, K, 28)

Aktualna perspektywa czasu i trzeźwe osadzenie w realiach rzeczywistości lat pięćdziesiątych, w mniemaniu Rymkiewicza dawały mu prawo do podjęcia polemiki zawartej w dwu ostatnich wersach wiersza *Czesław Miłosz*:

Niewinny, kiedy na popękanej dłoni polskich równin
 Eksplodują wargi poetów.
 (Czesław Miłosz, K, 28)

Metafora dłoni pojawia się dwukrotnie w wierszu Miłosza *Dwaj w Rzymie*. W wypowiedzi kardynała, który mówił „Stłumiłem w sobie ból, zgasilem rozkosz”, pojawia się w kontekście odrzuconego czy wypartego uczucia litości nad losem ludzkim:

Usłyszałem wezwanie do litości
 A nie mogłem litować się jak tego żądano:
 Od kołyski dziecinnej do grobu jest nie więcej
 Niż pięciominutowe, małe życie.
 Czemuż miałbym litować się nad tymi co giną,
 Małe życie nieść na dłoni z czułą troską.
 (Dwaj w Rzymie, W I, 241; wyróżn. J.D.P.)

Po raz drugi metafora dłoni została użyta w odniesieniu do poety, który uzmysławiał sobie tragiczne przeznaczenie wojennego losu, bezsilność litości i bezradność poetyckiego słowa wobec wszechobecnej śmierci:

Pomiędzy przeciwieństwem i przeciwieństwem
 Dokonuje nowego wyboru
 A wybrane nie jest nigdy czym być miało.
 Grom na dłoni i w dolinach łomot boru,
 Człowiek padający na cmentarz u skał.
 I nie zostaje nic. I zawsze za mało.
 (Dwaj w Rzymie, W I, 242; wyróżn. J.D.P.)

Metafora Miłosza „Małe życie [...] na dłoni” oraz „Grom na dłoni” w utworze Rymkiewicza uzyskała postać „popękanej dłoni polskich równin”. Uniwersalna problematyka ogólnoludzka obecna w wierszu z tomu *Światło dzienne* w utworze autora *Konwencji* sprowadzona została do historii wojennych losów polskiego

narodu. Poczuciu bezsilności lirycznej kreacji, owemu „nienazwanemu wspomnieniu” poety-świadka z wiersza *Dwaj w Rzymie*, który wbrew wszystkiemu głosi Owidiuszową pochwałę *aurea aetas*, przeciwstawia Rymkiewicz wizję gro-na polskich pisarzy w metaforze: „eksplodują wargi poetów”. Ta eksplozywność, bliższa jak się wydaje poetyce Przybosa, konotuje zhiperbolizowany wielogłos poetów i podkreśla siłę lirycznej twórczości, ale odwołuje się także do tragicznych, polskich doświadczeń wojennych wyrażanych głosami tych pisarzy. W tym kontekście użyte w końcowym dystychu przez Rymkiewicza słowo „niewinny”, charakteryzujące tytułową postać z wiersza *Czesław Miłosz*, jest nie tylko zabarwione głęboką ironią, ale wręcz sarkazmem.

Być może ten polemiczno-atakujący ton wiersza *Czesław Miłosz*, jego naiwna perspektywa publicystyczna sprawiły, że Rymkiewicz w żadnym z późniejszych wyborów wierszy nie zdecydował się już na przedruk tego utworu. Podobny los spotkał również wiersz zatytułowany *Poeta*²⁶.

Ten młodzięczy okres poezji Rymkiewicza, zarazem fascynacji, przeciwstawienia i odchylenia od twórczości uznanego prekursora, przeszedł następnie w bardziej dojrzałą fazę. Na jej przemianę pośrednio miała wpływ twórczość Thomasa Stearnsa Eliota, w tym także tłumaczenie *Jałowej ziemi* dokonane przez Czesława Miłosza. Magdalena Heydel zauważała wręcz, że „dla autora *Animuli* i *Anatomii* Eliot nie istnieje bez związku z Miłoszem”²⁷. „Rokiem przełomowym dla Eliota w Polsce – pisała Wanda Rulewicz – stał się rok 1957. Ruszyła fala przekładów, ukazały się liczne eseje krytyczne”²⁸. Zatem rok ukazania się debiutanckiego tomu *Konwencje* Rymkiewicza był znamieny – zamykał pewien okres w dorobku tego pisarza i otwierał nowy, ponownie przebiegający pod patronatem autora *Światła dziennego*, a zarazem tłumacza utworów Eliota.

Drogą lektury i translacji Eliota podążył także Rymkiewicz. W 1960 roku ukazały się tłumaczone przez niego oraz Włodzimierza Krysińskiego *Chóry z misterium „Opoka”*, które weszły do tomu *Poezji wybranych* Eliota wydanych przez Instytut Wydawniczy PAX, gdzie zamieszczony był także esej o poezji Eliota pióra Wacława Borowego²⁹. Pięć lat później Rymkiewicz opublikował szkic o me-

²⁶ Przygotowany przez Rymkiewicza *Wybór wierszy z lat 1957–73* (Warszawa 1976) pomija znaczną część wierszy z tomu *Konwencje*, m.in. utwory *Poeta* oraz *Czesław Miłosz*. Zbiór *Cicho ciszej: wybrane wiersze z lat 1963–2002* (Warszawa 2003) w całości pomija dwa pierwsze tomiki poetyckie Rymkiewicza.

²⁷ M. Heydel, *op. cit.*, s. 203.

²⁸ W. Rulewicz, *Wstęp* [w:] T. S. Eliot, *Wybór poezji*, wybór tekstów i komentarze K. Boczkowski, W. Rulewicz, Wrocław 1990, s. CXI.

²⁹ T. S. Eliot, *Chóry z misterium „Opoka”*, tłum. J. M. Rymkiewicz i W. Krysiński [w:] idem, *Poezje wybrane*, Warszawa 1960, s. 166–195. W 1988 PAX wznowił edycję tej książki, ale być może ze względów cenzuralnych tłumaczenie Rymkiewicza i Krysińskiego nie zostało tam zamieszczone. Opublikowane w wznowionej edycji *Chóry z „Opoki”* przetłumaczone zostały przez M. Sprusińskiego.

tafizycznych aspektach twórczości Eliota³⁰, który następnie zamieścił w zbiorze manifestów poetyckich *Czym jest klasycyzm?*³¹ Warto wspomnieć, że w latach siedemdziesiątych Rymkiewicz nadal pracował nad translacjami Eliota. W „Dialogu” w 1977 roku ukazało się tłumaczenie jednego z dramatów³², a w 1978 roku w najbardziej reprezentatywnym wówczas zbiorze utworów Eliota, w tomie zatytułowanym *Poezje*, Rymkiewicz zamieścił tłumaczenia *Środy popielcowej*, *Pieśni dla Symeona*, *Mariny* oraz *Sweeney Agonistes*. W tej istotnej w tamtym czasie, dwujęzycznej publikacji znalazły się także najważniejsze tłumaczenia Czesława Miłosza, takie jak: *Gerontion*, *Jałowa ziemia*, *Wydrążeni ludzie*, *Burnt Norton*³³.

W okresie lat sześćdziesiątych kształtowała się także koncepcja Rymkiewiczowskiego klasycyzmu, dla której wzorem pozostawała twórczość Miłosza, przeciwstawiana biegunowi Przybosia³⁴. „Po 1956 roku – pisał Aleksander Fiut – Miłosz, okrzyknięty patronem nowego klasycyzmu, znalazł gorliwych uczniów w osobach Jarosława Marka Rymkiewicza i – później nieco – Zbigniewa Herberta, Jerzego S. Sity i Artura Międzyrzeckiego”³⁵. Koncepcja Rymkiewicza, zaprezentowana w książce *Czym jest klasycyzm?*³⁶, fundowana była w głównej mierze na pojęciu tradycji literackiej i klasycyzmu Eliota, ale, jak podkreśla Magdalena Heydel, „według Miłoszowskich kryteriów”³⁷. Autor *Światła dziennego* okazał się dla Rymkiewicza nie tylko pośrednikiem literackiego tekstu Eliota, ale objawił się także jako „doskonały wykonawca i twórczy kontynuator Eliotowskich przemyśleń i idei”³⁸.

W 1963 roku ukazał się trzeci tom wierszy Rymkiewicza zatytułowany *Metafizyka*. Otwierający całość utworów nieco prowokacyjnie zatytułowany został *Czym jest klasycyzm?*³⁹ Po raz kolejny, podobnie jak w utworze *Poeta*, wraca w nim

³⁰ J. M. Rymkiewicz, *Nad metafizyką Eliota*, „Dialog” 1965, nr 4.

³¹ J. M. Rymkiewicz, *Animula vagula blandula* [w:] i d e m, *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967, s. 139–164.

³² T. S. Eliot, *Sweeney Agonistes. Fragmenty arystofanicznego melodramatu*, tłum. J. M. Rymkiewicz, „Dialog” 1977, nr 2.

³³ T. S. Eliot, *Poezje*, wybór M. Sprusiński, Kraków 1978. Oprócz Miłosza i Rymkiewicza tłumaczami byli także Michał Sprusiński, Artur Międzyrzecki i Jerzy Zagórski.

³⁴ Pojęcie klasycyzmu w Polsce i głosy w historycznoliterackiej dyskusji wokół rozumienia tego pojęcia m. in. przez Miłosza i Rymkiewicza przypomina M. J a w o r s k i, *Rewersy nowoczesności. Klasycyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej*, Poznań 2009. Zob. także na ten temat P. Ś l i w i ń s k i, *Modernizm i hermeneutyka upadku*, oraz A. S t a n k o w s k a, *Miłosz – klasyk?* [w:] *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. K. Meller, Warszawa 2009.

³⁵ A. Fiut, *Moment wieczny*, s. 273.

³⁶ J. M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967. O wpływie Eliota na manifesty poetyckie Rymkiewicza pisała J. Ward, *T. S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Kraków 2001, oraz M. Heydel, *op. cit.*

³⁷ M. Heydel, *op. cit.*, s. 177.

³⁸ *Ibidem*, s. 203.

³⁹ Uwagi na temat wiersza *Czym jest klasycyzm?* zamieszcza M. Heydel, *op. cit.*, s. 214–216; M. Woźniak-Łabieniec, *op. cit.*, s. 11–12; M. Jaworski, *op. cit.*, s. 64–66.

Rymkiewicz do wiersza Miłosza *Przedmowa*. W *Poecie* z debiutanckich *Konwencji* tytułowy bohater, jak pamiętamy, deklarował: „nikogo nie chcę ocalić, / Ani wskrzesić. Nie jestem / Grabarzem” i retorycznie pytał: „Czy muszę / Głowę posypać popiołem, / Lub odprawiać egzorcyzmy?”. W późniejszym o sześć lat tomie Rymkiewicz nakreślił już zupełnie inną postać poety. W wierszu *Czym jest klasycyzm?* o współczesnym twórcy mówił następująco:

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

jest właśnie klasycyzm
 (*Czym jest klasycyzm?*, M, 5)

W *Przedmowie* z tomu *Ocalenie* Miłosz, nawiązując do dawnego obrzędu dziadów, pisał o roli poety:

Sypano na mogiły proso albo mak
 Żywiąc zlatujących się umarłych – ptaki.
 Tę książkę kładę tutaj dla ciebie, o dawny,
 Abyś nas odtąd nie nawiedzał więcej.

(*Przedmowa*, W I, 207)

W utworze Miłosza poeta jest tym, który niejako odprawia obrzęd dziadowski, uwalnia dusze zmarłych przez zaspokojenie ich potrzeby, którą jest upamiętnienie w wierszu. Istotna w dopełnieniu tego obrzędu jest, tak ważna dla Miłosza, idea Księgi, bowiem, jak pisał poeta „Co nie jest wymówione zmierza do nieistnienia”⁴⁰. Książka zatem, którą poeta-guślarz ofiarowuje temu, którego nie mógł ocalić za życia, ale ostatecznie ocala w wierszu, pełni funkcję dopełnienia obrzędu. Poeta-guślarz utrwała i ratuje zmarłych, a jednocześnie uwalnia ludzi żyjących od śmiertelnej obecności zmarłych („Abyś nas odtąd nie nawiedzał więcej”).

W koncepcji Rymkiewicza prezentowanej w wierszu *Czym jest klasycyzm?* poeta stale „karmi” zmarłych, obrzęd się nie dopełnia, bo w istocie nie jest obrzędem dziadów. Dla autora *Metafizyki* twórczość wymaga ciągłego obcowania ze zmarłymi, wciąż ponawiania rozmowy z artystami, którzy odeszli. Jak przekonywał Rymkiewicz, „Żyjemy o tyle, o ile zdołamy się skomunikować z naszymi

⁴⁰ C. Miłosz, *Czytając japońskiego poetę Issa (1762–1826)* [w:] idem, *Wiersze...*, t. 3, s. 28.

zmarłymi [...] rozmowa między nami a naszymi Wielkimi Duchami jest niezbędny i wystarczającym warunkiem istnienia naszej kultury”⁴¹. Można uznać, że Rymkiewicz na zawsze pozostał w obrębie literackiego cmentarza, wybrał życie cmentarne i dlatego Ryszard Przybylski mógł powiedzieć, że „Klasycyzm Rymkiewicza to nieustanne Zaduszki”⁴². Jan Błoński, przenikliwie diagnozując różnicę artystycznych celów między autorem *Ocalenia* oraz *Metafizyki*, zauważył, że Miłosz tworzył „każąc poezji ‘ocalać’ jednostki i społeczności. Tymczasem Rymkiewicz chciałby raczej ocalić – poezję”⁴³.

Najpełniejszy wykład swojej koncepcji klasycyzmu, jak było wspomniane, zawarł Rymkiewicz w manifestach poetyckich, wydanych książkowo w 1967 roku, zatytułowanych, podobnie jak wiersz z tomu *Metafizyka*, *Czym jest klasycyzm?* Aleksander Fiut wskazując na patronat autora *Ocalenia*, zwracał uwagę, że poglądy Miłosza „stanowią główne źródło inspiracji książki Rymkiewicza *Czym jest klasycyzm?* – swego rodzaju manifestu tej „szkoły”, przeciwstawiającej się wszechwładzy następców Awangardy”⁴⁴. Poezja Czesława Miłosza w manifestach poetyckich Rymkiewicza jest stale przywoływana i gloryfikowana, choć z przyczyn cenzuralnych nazwisko tego poety nie zostało wymienione. Zacytowane przez Rymkiewicza fragmenty *Traktatu poetyckiego* potwierdzają zdolność poezji do łączenia teraźniejszości z przeszłością za pomocą symbolu archetypowego⁴⁵. W szkicu *Trzy wiersze* obok utworu Mariana Jachimowicza i Artura Międzyrzeckiego to właśnie *Los* Czesława Miłosza jest najdoskonalszym przykładem klasycystycznego nawiązania relacji z przeszłością, która, zdaniem Rymkiewicza, jest „umiejętnością dla współczesnego poety bezcenną”⁴⁶. Wreszcie tom *Trzy zimy* wskazany został jako idealny przykład „nowego modelu klasycyzmu”⁴⁷.

W latach późniejszych zainteresowanie poezją Czesława Miłosza widoczne było zwłaszcza w tych utworach Rymkiewicza, które poruszały problematykę filozofii języka. Wiersze Czesława Miłosza, takie jak *Sroczość*, *Oda do ptaka*, *Na trąbach i na cytrze*, przywoływały argumenty w sporze o uniwersalia, ale prowadziły do pytań o charakterze egzystencjalnym i etycznym⁴⁸. Odpowiada-

⁴¹ J. M. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1982, s. 19.

⁴² R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 27.

⁴³ J. Błoński, *Czym był, czym mógł być klasycyzm* [w:] idem, *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 139.

⁴⁴ A. Fiut, *op. cit.*, s. 273. Na obecność Miłosza w książce Rymkiewicza *Czym jest klasycyzm* wskazuje także M. Heydel w rozdziale *Wieczne Teraz. T. S. Eliot a koncepcje współczesnego klasycyzmu Ryszarda Przybylskiego i Jarosława Marka Rymkiewicza*. Zob. M. Heydel, *op. cit.*, s. 177–179.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 128–129.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 22.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 174.

⁴⁸ Pisze na ten temat D. Pawelec, *Sroczość (Czesław Miłosz)* [w:] idem, *Lingwiści i inni. Przewodnik po interpretacjach wierszy współczesnych*, Katowice 1994, s. 9–16.

ły im napisane później utwory Jarosława Marka Rymkiewicza, jak: *Na śpiew drozda*, *La finestra aperta*, wiersze z cyklu *Co to jest drozd*, a przede wszystkim *Traktat metafizyczny*. Na związek obu pisarzy wskazywał Aleksander Fiut, który przekonywał: „Warto porównać *Odę do ptaka* z [...] *Co to jest drozd* J. M. Rymkiewicza, napisanym – kto wie – czy nie w odpowiedzi na *Sroczość*”⁴⁹. Zestawiając te utwory, Fiut podkreślał różnicujące podejście obu pisarzy do języka, który w przypadku Miłosza pozostaje wtórny wobec rzeczywistości, podczas gdy w twórczości autora *Animuli* widoczne pozostaje zacieranie granicy między językiem i bytem.

Wskazując na powinowactwa i paralele twórcze między Miłoszem i Rymkiewiczem trzeba by wspomnieć także o podejmowanych przez nich tematach teologicznych i eschatologicznych, zwłaszcza o rozwijanej, ale w odmienny sposób, koncepcji *apokatastasis*⁵⁰. To jednak zbyt obszerne zagadnienie, by omawiać je w niniejszym szkicu. Wydaje się, że odpowiedzią Rymkiewicza na twórczość Miłosza o charakterze teologicznym jest jego książka zatytułowana *Przez zwierciadło*, będąca zbiorem szkiców i egegez biblijnych⁵¹.

W 1985 roku Rymkiewicz w rozmowie z Beatą Chmiel wyjawiał swoje zamierzenia związane z projektem dalszej twórczości lirycznej. Akcentując trudną sytuację lat osiemdziesiątych, mówił wówczas także: „W takim strasznym czasie jak nasz mam chęć, która, jak rozumiem, ożywiała też pisarzy w latach ostatniej wojny, która popychała [...] Miłosza do napisania *Świata*; chęć napisania czegoś nie mającego nic wspólnego z tym czasem, czegoś, co będzie czystym marzeniem, czystą idyllą”⁵². Jak się wydaje, Rymkiewicz rozważał wówczas rodzący się w nim zamiar, który znamy z późniejszych tomów, pisanie wierszy o idylli ogrodu. Trzeba było na nie jeszcze poczekać. Ale w kontekście tej wypowiedzi można powiedzieć, że paraboliczne wiersze Rymkiewicza rozgrywane się w scenerii ogrodu w Milanówku są powrotem do pierwszej lektury Miłosza z *Ocalenia*, do fascynacji utworem *Świat. Poema naiwne*.

Warto także zadać sobie pytanie, jak Miłosz określał się w relacji do Rymkiewicza. Andrzej Franaszek nie odnotował w biografii Miłosza obecności autora *Zachodu słońca w Milanówku*⁵³. Z wypowiedzi samego Rymkiewicza wiemy, że przesłał mu, jako młodemu debiutantowi, swoje książki *Światło dzienne* i *Zniewolony umysł*. W 1965 roku w Nowym Jorku ukazała się jedna z najbardziej znanych

⁴⁹ A. Fiut, *op. cit.*, s. 78.

⁵⁰ Na temat koncepcji *apokatastasis* w twórczości C. Miłosza i J. M. Rymkiewicza pisałam w książce „*Poezja jest sztuką rytmu*”..., *op. cit.*, s. 252–278, 334–338. Tam też zamieszczam bibliografię na ten temat.

⁵¹ J. M. Rymkiewicz, *Przez zwierciadło*, Kraków 2003.

⁵² „*Jedną mową przemawiają żywi i umarli...*”. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Beata Chmiel, „Przegląd Powszechny” 1985, nr 12, s. 338.

⁵³ A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011. Nazwisko J. M. Rymkiewicza pojawia się w tej książce jeden raz (s. 840) w przypisie 35, ale jako kontekst do wypowiedzi M. Dąbrowskiej.

anglojęzycznych antologii poezji polskiej *Postwar Polish Poetry*, którą przygotował, tłumaczył i opracował Czesław Miłosz⁵⁴. Wśród tłumaczonych na język angielski wierszy umieścić Miłosz również utwór Jarosława Marka Rymkiewicza *Spinoza was a bee (Spinoza był pszczołą)*, pochodzący z tomu *Człowiek z głową jastrzębia* (1960). W przygotowywanej na rynek amerykański *The History of Polish Literature*, wydanej w 1969 roku w Nowym Jorku, Miłosz zamieścił informację o Rymkiewiczu, pisząc, że wraz z Jerzym S. Sito należy do „najgłośniejszych” („the most vocal in this group”) młodych poetów nurtu klasycznego i poezji uczonej⁵⁵. Po ukazaniu się powieści Rymkiewicza *Rozmowy polskie latem roku 1983* na łamach „Kultury” paryskiej Miłosz opublikował bardzo pochlebną recenzję tej książki, wychwalając jej styl, dialogiczną kompozycję, polityczne i metafizyczne wątki oraz filozoficzne nastawienie autora. W tekście pisał między innymi: „Książka ta ucieszyła mnie i pokrzepiła, z powodów tyleż ogólnych co osobistych. Przyjemnie jest zobaczyć, że długa zaprawa w pisarskim rzemiośle – a śledziłem rozwój J. M. Rymkiewicza-poety od jego pierwszych tomików – może tak ładnie zaowocować”⁵⁶. W rozmowie z Teresą Walas na temat poezji Rymkiewicza i stawianych mu zarzutów o propagowanie idei „regresywnej utopii” Miłosz odpowiadając, bronił młodszego poety, mówiąc: „wydaje mi się, że i pani, i wielu ludzi, którzy atakują Rymkiewicza, niezupełnie są fair w stosunku do tego, co on pisze”⁵⁷. Na poddawany w wątpliwość przez Walas Rymkiewiczowski wzór romantycznego skansenu w typie zaścianka z *Pana Tadeusza* Miłosz zareagował, mówiąc: „uświadomienie sobie tego wzoru Mickiewiczowskiego jest pożyteczne”⁵⁸. Popierając zatem obronę tradycji przez Rymkiewicza, Miłosz jednocześnie wskazywał na zagrożenia, które sytuował w romantycznym i nacjonalistycznym sposobie takiego myślenia, które reprezentował autor *Jak bajeczne żurawie*.

Co takiego zaszło, że Rymkiewicz w jednym z wywiadów powiedział: „pojedynczym rozbłyśkiem wydają mi się piękne *Trzy zimy* młodego Czesława Miłosza – ostatnie dzieło polskiego symbolizmu. Później, w latach czterdziestych, Miłosz napisał jeszcze kilka godnych uwagi wierszy (*Walc i Równinę*), a o tym, co potem się wydarzyło, to lepiej nie mówmy”⁵⁹. I zakończył swą wypowiedź stwierdzeniem: „jak pojawia się u nas trochę lepszy, trochę szlachetniejszy moralista, to przyjmuje się go jako wielkiego pisarza”⁶⁰.

⁵⁴ *Postwar Polish Poetry. An Anthology. Selected and Translated by Czesław Miłosz*, Garden City, New York 1965.

⁵⁵ C. Miłosz, *The History of Polish Literature*, New York, London 1973, s. 486. Por także C. Miłosz, *Historia literatury polskiej*, Kraków 2010, s. 551.

⁵⁶ C. Miłosz, *Nad Wigrami*, „Kultura” (Paryż) 1984, nr 10, s. 97.

⁵⁷ *Rymkiewicz, zaścianek i świat*, s. 4.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Rozmowa z Agatą Bielik i Cezarym Michalskim, przeprowadzona w Milanówku 17 grudnia 2000 roku*, opublikowana w dzienniku „Życie” z 18 stycznia 2001 roku, w dodatku „Forum”, pod tytułem „Hodujmy róże!” [w:] J. M. Rymkiewicz, *Rozmowy polskie w latach 1995–2008*, Warszawa 2009, s. 88.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 89.

Odnosząc się do tego wystąpienia można by, konsekwentnie podążając za myślą Blooma, mówić o kontrwzności, o wojnie między dwoma Dumami, o rewizyjnej próbie wyparcia i strącenia w cień obrazu wielkiego prekursora. Być może krytyka antytetyczna Blooma pozwoliłaby odkryć ciemną stronę lęku przed zadłużeniem. Wydaje się jednak, że o skali zarzutów Rymkiewicza wobec Miłosza zadecydowały w głównej mierze jego poglądy polityczne⁶¹, a zwłaszcza przekonanie, wywodzone z Mickiewicza, o podziale Polaków, których dzieli postawa wierności lub zdrady⁶².

Jedną z przyczyn oskarżeń wysuwanych wobec Miłosza była odmienna ocena Powstania Warszawskiego, które w wypowiedziach Rymkiewicza podlega wyraźnej apoteozie. „Powstanie Warszawskie – mówił – to był najważniejszy element idącego przez całe nasze dzieje procesu nauczania – wielka lekcja polskości ucząca nas, jak być Polakami. Jak trwać w historii i przetrwać”⁶³. Zarzuty stawiane autorowi *Króla Popiela* formułowane były w kontekście jego słów zawartych w wierszu *Ballada*. W rozmowie z Cezarym Michalskim Rymkiewicz mówił: „To Czesław Miłosz tak kiedyś powiedział w wierszu o Tadeuszu Gajcym: ‘Leży Gajcy, nigdy się nie dowie, że warszawska bitwa zeszła na nic’. Otóż nie zeszła na nic, bo była Polakom niezbędnie potrzebna – nadała sens ich dalszemu istnieniu, oświetliła całe nasze obecne i przyszłe istnienie. Jeśli zrezygnujemy z tego punktu widzenia, to możemy sobie tylko powiedzieć, że lepiej jest nie być Polakiem”⁶⁴.

W szkicu o *Traktacie moralnym* i *Traktacie poetyckim* Rymkiewicz wręcz oskarżał Miłosza o podleganie wpływom marksistowsko-stalinowskiej ideologii w ocenie Powstania Warszawskiego: „Potępienie (czy nawet wyśmianie) w ‘Traktacie poetyckim’ dwudziestoletnich poetów Warszawy, którzy w czasie Powstania oddali życie za Polskę (Tadeusz Gajcy, Andrzej Trzebiński, Zdzisław Stroiński), było niewątpliwie zgodne z tym, czego domagał się od pisarza ówczesny marksistowski Duch Dziejów, którego interesy reprezentował Tadeusz Kroński. Zdaniem Miłosza, ofiara życia, złożona przez tych poetów była ‘bez

⁶¹ Na temat ewolucji poglądów Rymkiewicza pisała M. Woźniak-Łabieniec, *Klasyk w czasach zarazy. O Jarosławie Marku Rymkiewiczu* [w:] *PRL – świat (nie)przedstawiony*, pod red. A. Czyżak, J. Galanta, M. Jaworskiego, Poznań 2010, s. 103–113.

⁶² Rymkiewicz pisał na ten temat m.in. w *Posłowniu. Czego uczy nas Adam Mickiewicz?* [w:] i d e m: *Wiersze polityczne*, Warszawa 2010, s. 51–55. O podziale Polaków Rymkiewicz wypowiadał się w wielu wywiadach, m.in. w *Rozmowie z Barbarą Sułek-Kowalską, przeprowadzonej w Milanówku w końcu kwietnia 1996 roku*, opublikowanej w „Tygodniku Solidarność” z 3 maja tego roku, pod tytułem „Nasz naród jak lawa” oraz w *Rozmowie dla „Teologii Politycznej”, z Markiem Cichockim, Dariuszem Gawinem i Dariuszem Karłowiczem, przeprowadzonej w Milanówku w grudniu 2008 roku* [w:] J. M. Rymkiewicz, *Rozmowy polskie w latach 1995–2008*, s. 39–51, 243–280.

⁶³ *Rozmowa z Cezarym Michalskim, przeprowadzona w Milanówku 26 sierpnia 2008 roku*, opublikowana w „Dzienniku” (w dodatku „Europa”) z 6–7 września tego roku [w:] J. M. Rymkiewicz, *Rozmowy polskie w latach 1995–2008*, s. 213.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 212.

celu', a zginęli oni, bowiem nie chcieli zrozumieć, czego żąda od nich Konieczność, czyli Historia"⁶⁵.

Swój wywód kończy Rymkiewicz niemal oskarżycielską insynuacją: „ja myślę, że Tadeusz Gajcy wybrał, ginąc, lepszy, godniejszy los niż wielu z tych, którzy wtedy Polskę zdradzili"⁶⁶. Te zabsolutyzowane poglądy Rymkiewicza, wynoszące argumenty narodowe ponad racje humanistyczne i na tej podstawie oskarżające Miłozsa, niemal jak echo przypominają i powtarzają falę krytycznych głosów z lat pięćdziesiątych skierowanych przeciwko autorowi *Ocalenia*.

Źródłem zarzutów, jakie stawiał Rymkiewicz Miłoszowi, był także stosunek do rdzennej polskości, którą, zdaniem autora *Żmuta*, uosabia zaścianek. Zarzut ten wydaje się dosyć zaskakujący w odniesieniu do autora *Doliny Issy* czy *Rodzinnnej Europy*, który w jednym z wywiadów mówi: „przecież cały czas występowałem na Zachodzie jako szlachcic zaściankowy"⁶⁷, a w wierszu *Daemones* napisał wprost: „Tylko dlatego mądry, że zaściankowy"⁶⁸. Tymczasem Rymkiewicz zarzucał Miłoszowi wręcz poczucie nienawiści do Polski, którą miałaby wyrażać jego krytyka polskiej zaściankowości, postawa apostaty i rzekome odwrócenie się od polskości. W wywiadzie udzielonym dla „Teologii Politycznej” Rymkiewicz, zastanawiając się nad polską zaściankowością, mówi o Miłoszu następująco: „bardzo chciałbym zrozumieć sens tej jego intelektualnej przygody z Polską – ale nie potrafię. On twierdził, że kocha *Pana Tadeusza* [...], a zarazem nie cierpiał tego, co uważał za polski zaścianek – czyli tego wszystkiego, co, jak sądził, było i pozostaje ciemne, zacofane, anachroniczne, narodowe i ksenofobiczne. Ale wobec tego powinien też uważać, że *Pan Tadeusz* – fundamentalny poemat Polaków, będący wielką pochwałą odwiecznej, anachronicznej polskości, jej ciemnych i niedocieczonych głębin – jest dziełem obrzydliwym, odrażającym, a nawet niecnym, bo próbującym wmówić Polakom, że na świecie nie ma nic lepszego i piękniejszego niż ich zaścianek. Albo Miłosz był hipokrytą, albo jest jakaś luka w jego myśleniu – czegoś do końca nie przemyślał"⁶⁹.

Ta uwaga o hipokryzji autora *Nieobjętej ziemi* wynika z przekonania Rymkiewicza, że „istnieją i istniały dwie Polski"⁷⁰. Miłosz podważając ten arbitralny podział opowiadał się za postawą dialektyczną, w której, jak tłumaczył, można „przewyciężyć zachowując"⁷¹. Na tę fundamentalną różnicę postaw obu pisarzy zwracała uwagę Teresa Walas, która w rozmowie z Miłoszem mówiła: „wydaje

⁶⁵ J. M. Rymkiewicz, *Klasyzm, ale jaki? Bo był też sowiecki*, „Życie” 1997, [7.07.1997], s. 10. Na artykuł ten ostro zareagował A. Franaszek, który w polemicznym tekście odpiął zarzuty Rymkiewicza. Zob. A. Franaszek, *Krytyk zaślepiony*, „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 36, [7.09.1997], s. 12.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Rymkiewicz, *zaścianek i świat*, s. 3.

⁶⁸ C. Miłosz, *Daemones* [w:] *idem, To*, Kraków 2000, s. 97.

⁶⁹ *Rozmowa dla „Teologii Politycznej”*, s. 256.

⁷⁰ J. M. Rymkiewicz, *Postowie. Czego uczy nas Adam Mickiewicz?*, s. 51.

⁷¹ Rymkiewicz, *zaścianek i świat*, s. 3.

mi się, że Rymkiewicz często idzie Pana śladem, ale albo tego nie widzi, albo nie chce się do tego przyznać, bo musi Pan być dla niego niepokojącym mieszańcem: nosi Pan w sobie cnotliwy zaścianek, ale i grzeszny liberalizm, swoją więc osobą zaprzecza Pan tej klarownej dychotomii, jaką on sobie stworzył⁷².

Wśród uwag, które formułował Rymkiewicz wobec Miłosza, znalazły się również takie, które dotyczyły istoty i pojmowania samej poezji. W szkicu o *Traktacie moralnym* i *Traktacie poetyckim* Rymkiewicz pisał: „ja jestem i zawsze byłem wielkim admiratorem *Trzech zim* i uważam je za jedno z największych dzieł literatury polskiej pierwszej połowy naszego stulecia [...], a *Traktatów* nie lubię, mam je za dość ciekawe, owszem, dzieło, ale prozatorskie, a jednocześnie za wielką pomyłkę poetycką Miłosza [...] w trybie poetyckim nic się o nich powiedzieć nie da i także nie warto⁷³.

To ostre wyznaczenie granic poetyckości było także polemiką z realizowanym przez Miłosza dążeniem do uzyskania „formy bardziej pojemnej”, o której poeta wspominał w wierszu *Ars poetica*? Dla Rymkiewicza z kolei było to naruszeniem zasad tradycji, w dodatku naruszeniem, które prowadziło do negatywnych efektów lirycznych. Zastanawiając się nad powojenną koncepcją twórczości autora *Ocalenia* i motywacją powstania *Traktatów*, Rymkiewicz zapisywał: „męczy mnie takie pytanie: dlaczego Czesław Miłosz w roku 1947 postanowił uznać za poezję coś, co jawnie nie było poezją, czyli takie właśnie dyskursywne, jak w *Traktatach*, rozważania? Dlaczego chciał być kimś innym, niż był: już nie poetą, ale etykiem, historiozofem, filozofem?⁷⁴

Odpowiadając sobie na to pytanie, Rymkiewicz przekonywał, że Miłosz znajdował się pod wpływem Tadeusza Krońskiego oraz jego koncepcji klasycyzmu marksistowskiego i stalinowskiego. Zatem estetyczne poszukiwania Miłosza w zakresie form wyrazu nie były wynikiem artystycznych decyzji, ale motywowane były, zdaniem Rymkiewicza, ideologicznie. Wpływ marksistowskiego filozofa doprowadził ostatecznie do sprzeniewierzenia się przez Miłosza prawdziwej poezji. Rymkiewicz pisał o tym następująco: „Klasycystyczne rojenia Krońskiego sprawiły jednak, że pisarz porzucił swoje miejsce rdzennie poetyckie, wyszedł z ontologicznej ciemności, z mroków bycia, gdzie przystoi przebywać poecie, i znalazł się w świetle dziennym, które wcale mu nie służyło⁷⁵.

Zaangażowaną postawę moralistyczną Miłosza wywodził Rymkiewicz jeszcze z tradycji literackiej dwudziestolecia: „Jak prawie wszystkich poetów debiutujących w dwudziestoleciu międzywojennym – mówił Rymkiewicz – autora tego uwiodła myśl o literaturze, która ma jakieś obowiązki i pełni jakąś służbę – społeczną czy jakąś inną. W jego wierszu *Który skrzywdziłeś* mowa jest o ‘prostym człowieku’ – i jest to rzeczywiście ten sam ‘prosty człowiek’, do którego

⁷² *Ibidem*.

⁷³ J. M. Rymkiewicz, *Klasycyzm, ale jaki?*, s. 10.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

zwracał się Tuwim – fikcja umysłu poetów, którzy uważali (o naiwni!), że należy im się jakieś ważne miejsce w politycznych czy społecznych porządkach dwudziestego wieku”⁷⁶.

To naiwne, zdaniem Rymkiewicza, przeświadczenie o społecznej roli poety oraz zawierzenie marksistowskim koncepcjom Krońskiego doprowadziły do artystycznej klęski Miłosza. Recenzję z *Traktatów* Miłosza kończy Rymkiewicz taką oto konstatacją: „Następne *Trzy zimy* [...] nie zostały już napisane”⁷⁷. Zdanie to jest w istocie przekreśleniem niemal całego dorobku poetyckiego Miłosza, odrzuceniem *Ocalenia* oraz jego dalszej niezwykle bogatej i zróżnicowanej twórczości obejmującej okres niemal siedemdziesięciu lat.

Napastliwe wypowiedzi Rymkiewicza na temat Miłosza po raz kolejny przywołują w pamięci rozważania Harolda Blooma. Ten badacz wpływów i zależności poetyckich doszedł ostatecznie do przekonania, że „żaden artysta *jako artysta* nie może wybaczyć swoich początków”⁷⁸. Jednego wszakże możemy być pewni: każdy nowo napisany przez Rymkiewicza wiersz o ogrodzie w Milanówku przypomina, że „silni zmarli powracają tak w wierszach, jak i w naszym życiu, a powracając, zmuszają nas do życia w ich cieniu”⁷⁹.

Joanna Dembińska-Pawelec

JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ IN MIŁOSZ'S SHADOW

Summary

This article tries to assess the influence of Czesław Miłosz on Jarosław Marek Rymkiewicz, whose poetic career – since his very debut – has developed in the shadow of his great predecessor. The complex bond and dialogically changeable relationship between the two poets are examined here with help of conceptual tools supplied by antithetical criticism, especially Harold Bloom's ‘anxiety of influence’ theory. The article maps successive phases of Rymkiewicz's poetic biography by matching them against a string of Miłosz's poems. Already the poems in Rymkiewicz's debut volume *Konwencje* (1957) (which includes a poem entitled ‘Czesław Miłosz’) show that his attitude towards his mentor is no means uniform.

His responses range from a fascination which spurs creative effort, borrowings and imitation, to ironic dialogue, polemics, and gestures of rejection. Yet even in Rymkiewicz's antithetical reactions one may detect traces of his youthful fascination with Czesław Miłosz's *Rescue* (1945).

⁷⁶ *Rozmowa z Agatą Bielik i Cezarym Michalskim*, s. 88–89.

⁷⁷ J. M. Rymkiewicz, *Klasycyzm, ale jaki?*, s. 10.

⁷⁸ H. Bloom, *op. cit.*, s. 147.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 181.