

Karol Samsel: Jarosław Marek Rymkiewicz w funkcji Karusi i Gustawa. Na tropie romantycznego paralelizmu literatury i życia

W istotnym dla nas układzie Mickiewiczowskich odniesień „Wieszanie” będące esejem i prowokacją równocześnie wypełniałoby w sporze o Rymkiewicza pole, jakie w perspektywie sporu klasyków z romantykami przynależało Mickiewiczowskiej „Romantyczności” – pisze Karol Samsel w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Rymkiewicz. Polskość: arcytemat”.

1

Wskazany w tytule (jakże ryzykowny – nie tylko retorycznie) paralelizm nie daje mi spokoju od czasów krakowskiej konferencji pt. *(Bez)kres paradygmatu. Nowoczesność w romantyzmie – romantyzm w nowoczesności* z 2016 roku. Wtedy wypowiedziałem go po raz pierwszy. I podobnie, jak figury Karusi albo Gustawa trudno mi sobie wyobrazić bez sporu klasyków z romantykami, tak też moje myślenie o Rymkiewiczu w roli Karusi, następnie w funkcji Gustawa – nie zostałyby „wzniesione” bez sporów o Rymkiewicza, tzn. bez udziału „klasyków” – tym śmiałym określeniem nazwijmy zarówno rywali oraz antagonistów, jak i zwykłych zoilów autora *Zachodu słońca w Milanówku*, wypowiadających się (jak to czynią zoilowie) zazwyczaj rutynowo i schematycznie: z utartych pozycji, ubitych stanowisk itd.

„Ta dziewczyna duby smalone bredzi / A gmin rozumowi bluźni”[1], surowo orzekał w powszechnie znanej Mickiewiczowskiej balladzie *Romantyczność* – Starzec. Ale czy nie ta sama retoryka towarzyszyła Andrzejowi Horubale piszącemu o „zachodzie rozumu w Milanówku”[2] w perspektywie dwóch bodajże najbardziej kontrowersyjnych Rymkiewiczowskich esejów, *Wieszania* oraz *Kinderszenen*. Raz jeszcze zwróćmy się w kierunku przywoływanych wyżej słów Mickiewiczowskiego Starca – to retoryka rozsądzania oraz stawiania wyroku. W tej samej retoryce, mało tego, bo w odniesieniu do tych samych *Kinderszenen* i *Wieszania*, Jarosław Klejnocki domagał się ujawnienia „nowego Jacka Trznadla” oraz napisania „nowej *Hańby domowej*”[3] – niejako w niecierpiącej zwłoki sprawie nazwania pojęć na nowo, w pewnym sensie w sytuacji najwyższej konieczności: żmudnego oczyszczania pisarstwa polskiego po Rymkiewiczuzi.

W ferworze zestawiania i porównywania nie zapominajmy o tym, co do czego przez lata nabieraliśmy słusznego przekonania dzięki błyskotliwym egzegezom i interpretacjom – mickiewiczologów. Karusia jest w pewnym sensie Gustawem, a nawet, współwrotnie oraz współfiguralnie, „jest z Gustawa”. I identycznie Gustaw – z Karusi wywodzi nie tylko swój sposób istnienia, ale i (nazwijmy to) swoją romantyczną prakseologię. Co z tego zatem, że ukształtowały go „książki zbójeckie”, których Karusi nijak choćby z racji bariery społecznej kształtować nie mogły? Poniekąd przecież, w równie wielkim, co uniwersalnym Mickiewiczowskim porządku idei twórczej: to, co zawiera Gustawa, zawiera również Karusię, inaczej mówiąc, zawiera się i w niej, w Karusi, tyle że w zarodku, choćby i pozostawał praktycznie niemożliwy do rozwinięcia. To niezwykle istotne w wypadku dyskusowania o Rymkiewiczuzi nader świadomie czerpiącym z rewolucyjnego, przeciwracjonalnego potencjału Mickiewiczowskich

Dziadów i *Romantyczności* – przekonanie o jedności antropologii romantycznej. Mickiewiczowska antropologia romantyczna jest jedna, między Karusią, Gustawem, nawet Konradem, zachodzi nie tylko rodzaj pewnego „antropologicznego wynikania”, pojawia się wręcz coś w rodzaju „antropologicznego znaku równości”. Zrozumienie natury tej równości zagwarantowało w moim przekonaniu Rymkiewiczowi upragniony „obrazoburczy” sukces – właśnie jako autorowi *Kinderszenen* i *Wieszania*. Efektem tego sukcesu stało się wywołanie hipersporu, arcysporu „klasyków” z Rymkiewiczem-romantykiem, któremu to udało się niemożliwe: wskrzesić paradygmat XIX-wiecznego sporu klasyków z romantykami z lat 1815-1822 w wersji spotęgowanej, znacząco więc podnieść jego temperaturę, a przede wszystkim zawiesić czas: w miejsce historii literatury wprowadzić coś w rodzaju uwzględniającego przeszłość absolutnego czasu teraźniejszego[4].

Oczywiście – „obrazoburstwo”, udosłownione zwłaszcza w *Kinderszenen*, musiało mieć swoją cenę, to znaczy swoją grozę. I tak ktoś nazwał Polskę Rymkiewicza „potworem doktora Frankenstein’a” (Tomasz Rowiński), a ktoś – określił jego chwyt „minoderyjną sztuczką” (Jacek Trznadel)[5]. Pod tym względem, tzn. zgromadzonych złośliwości, obnażeń, protekcjonalizmów, książka *Spór o Rymkiewicza* może wręcz pełnić funkcję podstawowego historycznoliterackiego dokumentu. Rymkiewiczowi, można wręcz zaryzykować tezę, udało się coś, co Mickiewiczowi się nie powiodło... Otóż bowiem, Mickiewiczowski pierwszy (1822), a następnie drugi tom *Poezyj* (1823) niejako konsumowały już korzyści przebytego sporu klasyków z romantykami, przejmowały (tak można by powiedzieć) jego impet, mało tego, stawały się tegoż sporu „fasadowym” beneficjentem. Ze sporem o Rymkiewicza rzecz miała się całkiem inaczej. Ujmując sprawę w największym skrócie, to Rymkiewicz ów spór wywołał – mało tego,

wywołał go w ujęciu spotęgowanym. Inaczej aniżeli Mickiewicz, jest zatem jego fundamentem, a nie beneficjentem. *Wieszanie* tymczasem to w pewnym sensie mroczna *Romantyczność*, ściślej, odległy mroczny rewers rewolucji poznawczej ukrytej w przesłaniu *Romantyczności*. Inaczej, a także (ponownie) mniej ściślej – *Wieszanie* to *Romantyczność* sięgająca do swoich ciemnych korzeni i podwalin, ba, spoglądająca w swą własną splątana otchłań, poniekąd więc w swój żmut. Rymkiewicz z kolei to przebudzona ciemna strona Karusi, lub jeżeli wolimy w ten sposób: ciemna strona tzw. problemu czucia i wiary. „Nietzsche z Milanówka” [6], wymowne określenie autora *Pastuszka Chełmońskiego* Piotra Semki, szczególnie oczywiście pasuje do Gustawa z IV części Mickiewiczowskich *Dziadów* poddającego Księdza okrutnej „próbie zdrowego rozumu”. Przypomnijmy jednak: Gustaw i Karusia to jedna i ta sama strona romantycznej rewolucji poznawczej, a Rymkiewicz nie wyodrębnia raczej indywidualnych tej rewolucji bohaterów – całą rewolucyjną antropologię dwóch tomów *Poezyj* Mickiewicza postrzegaliby raczej w porządku wielkiej jedności. Czy to Karusia, czy Gustaw więc – nie ma tu, krótko mówiąc, znaczenia. Jedna oraz drugi są nieodróżnialnymi od siebie, elizejskimi cieniami, cieniami większych od nich procesów, manekinami, które należałoby wyposażyć w „nowe szaty”, w kostium, nadać stylu współczesnego, wypełnić nowocześnie przejmującą zdolnością – wywoływania trwogi.

No właśnie, trwoga w *Dziadach* cz. IV. Za narzędzie, „aparat” wywoływania trwogi krytycy Rymkiewicza rychło uznali *Kinderszenen*, utrzymując pogląd, że poprzedzające je *Wieszanie* pozostawało raczej dość szokującym zaproszeniem do narodowej debaty o wartościach oraz antywartościach polskości. W istotnym dla nas układzie Mickiewiczowskich odniesień *Wieszanie* będące esejem i prowokacją równocześnie wypełniałoby w sporze o Rymkiewicza pole, jakie w perspektywie sporu klasyków z romantykami przynależało

Mickiewiczowskiej *Romantyczności*. Pragnąc najskuteczniej zbliżyć oba tytuły do siebie, należałoby chyba nade wszystko zderzyć ze sobą prowokacyjność *Romantyczności* z prowokacyjnością *Wieszania*, a być może dopiero zacząć w ogóle myśleć o *Romantyczności* w ten sposób (*Romantyczności* prowokacyjnej). Z *Dziadami* wileńsko-kowieńskimi sprawa naturalnie wygląda zgoła inaczej. To swoiste *finis coronat opus* rewolucyjnego projektu poznania Mickiewicza z lat 1822-1823, wierzchołek całej zaprojektowanej globalnie rewolucji poznawczej, w której prowokację zastępuje wizja.

Także dlatego nie obędzie się w tych okolicznościach bez trwogi – podobnie, jak w *Kinderszenen* będących w zaprojektowanej analogii Rymkiewiczowskim odpowiednikiem *Dziadów*. „W imię Ojca...”, „zawołajcie ludzi!”[7] – wykrzykuje przecież przerażony Ksiądz złamany ostatecznie grozą objawiającego się ducha kantorkowego. Zapewne dobrze pamiętamy, że objawienie to jest dziełem makiawelicznej pracy Gustawa około zdrowego rozumu Księdza. Szczerze zaniepokojony przekazem *Kinderszenen* pozostaje również autor ważnej monografii *Poetycki światopogląd Jarosława Marka Rymkiewicza*, zasadniczo sprzyjający Rymkiewiczowi oraz wielości jego poetyk, Mariusz Kalandyk. *Kinderszenen* wystawia jego tolerancję na próbę największą, przed której rozległymi konsekwencjami tamten musi się – bronić. Gwarancją spokoju jest tu oczywiście protekcjonalna intelektualność i maniera Starca z *Romantyczności* – schemat dobrze znany intelektualistom, nie tylko przecież z Mickiewiczowskiej ballady. Kalandyk kryje się za tym układem odniesień w wygodnej roli badacza, pisząc m.in. o „archaicznym instrumentarium mentalnym” autora *Kinderszenen*. Jasne – problem w tym, że – jak tłumaczy całą sprawę Kalandyk – on sam „pisze z poczuciem zgrozy” (zgrozy!). Jeżeli nie jest to więc zwykły retoryczny przycisk, „archaiczne instrumentarium mentalne” Rymkiewicza działa niechybnie najsilniej, jak się da. Tzn. jak

duch w kantorku. Wywołuje pomieszenie. Nie jest to już jedynie humbug do napiętnowania. „Duby smalone”? W najmniejszym stopniu – to już trucizna idei.

Czas przywołać wreszcie ów wielokrotnie zapowiadany cytat:

Piszę to wszystko z poczuciem zgrozy. I oburzeniem. Dziwi bowiem fakt, że wybitny pisarz, analizując określony fakt historyczny, posługuje się tak archaicznym instrumentarium mentalnym, które znakomity dyskurs o możliwych współczesnych zagrożeniach, widzianych z perspektywy historycznej, zamienia przez tzw. fałszywą polityczność na sentymentalną opowieść biograficzną z przesyconym resentymentem morałem. Resentymentem nacjonalnym[8].

„Sentymentalna opowieść biograficzna z przesyconym resentymentem morałem” – aż tyle wynikało z dawnego „Dziewczyna czuje [...] / A gawiedź wierzy głęboko”[9]. Ale przecież nie chodzi tu tylko – co zresztą wielokrotnie podkreślaliśmy – o *Romantyczność*. Bo „sentymentalna opowieść biograficzna z przesyconym resentymentem morałem” to przecież także „opowieść o Gustawie i Maryli”[10] – nie tylko więc *Kinderszenen*. Czy da się tak odczytać *Dziady* cz. IV? Oczywiście – czemu udzieliła swojego wzoru interpretacyjnego Zofia Stefanowska. To na jej słynnym w mickiewiczologii tekście, *Próba zdrowego rozumu*, przeprowadźmy być może najryzykowniejszą z paralel do Rymkiewicza wiodących. Po pierwsze – „szaleństwo Gustawa jest szaleństwem metodycznym” [11]. Metodyczności owego szaleństwa nie zrozumie wszelako nikt, kto nazbyt ufnie zanurzy się w „opowieść o Gustawie i Maryli”, uwikła się on bowiem wówczas w coś, co z pewnej

perspektywy pozostaje wyłącznie sentymentalną fabułą, tworzywem miłosnej opowieści na usługach określonego szaleńczego projektu. Na usługach – a więc tworzywem do pewnego stopnia pretekstowym:

Gdybyśmy powiedzieli, że metoda tego szaleństwa sprowadza się do faktu, że Gustaw jest oszalały z miłości, z jego szaleństwa zrozumielibyśmy tylko tyle, ile Poloniusz z szaleństwa Hamleta. Zachowanie Gustawa jest szaleństwem na urząd, szaleństwem polemicznym. Szaleństwem, któremu za całą motywację starczy, że stanowi odwrotność zdrowego rozsądku i normalności. Właśnie po to, żeby zburzyć rację zdrowego rozsądku, musi Gustaw być szaleńcem. I jako szaleniec z premedytacji jest szaleńcem metodycznym[12].

Czasami, ażeby uprościć sobie sprawę, a jednocześnie – by „ruszyć pod prąd” i dać wyraz brawurowej interpretacji Stefanowskiej, na zajęciach z historii literatury romantyzmu poświęconych *Dziadom* wileńsko-kowieńskim, ujmuję sprawę najkrócej, jak się da, pragnąc poddać ją pod rzeczową krytyczną dyskusję: Gustaw przychodzi, by złamać zdrowy rozum Księdza, opowieść miłosna będąca jego wyznaniem czerpiąca z Mickiewiczowskiej biografii jest tu li i jedynie rodzajem „pułapki na myszy”, rodem z Szekspirowskiego *Hamleta*. I koniecznie dodajmy w tym przypadku – „pułapki na myszy” utkanej z Mickiewiczowskiej biografii, a więc przywoływanej już „opowieści o Gustawie i Maryli” (Adamie i Maryli?). Dokładnie w ten sam sposób wydaje się „rekreować” w *Kinderszenen* swoją własną biografię Rymkiewicz. Tak, jak opowieść miłosna Gustawa przeznaczona dla Księdza, staje się ona szczególnym rodzajem „pułapki na myszy” dla nieprzygotowanych czytelników wstrząsającego Rymkiewiczowskiego eseju – ba, dla jego krytyków zwłaszcza[13].

Być może wspomniani krytycy Rymkiewicza rozumieją właśnie tyle – z *Wieszania*, z *Kinderszenen*, ile Poloniusz z szaleństwa Hamleta. Być może zatem zachodzi tutaj ten sam przypadek, który w kontekście Mickiewiczowskich *Dziadów* został rozpoznany właśnie przez Stefanowską. Powiadam – „być może”, chociaż o tym, co mówię, jestem stosunkowo silnie przekonany. Stefanowska jest tutaj potrzebna jednak z jeszcze jednego powodu. Właśnie tej badaczce zawdzięczamy w klasyce badań nad *Dziadami* najdalej posuniętą psychologizację postaci Księdza. Właściwie, umiejętnie posługując się kryteriami psychologii uniwersalnej, Stefanowska dowodzi tu niemal, że Ksiądz to my, Ksiądz to cały świat. To w perspektywie sporu o Rymkiewicza spostrzeżenie niezwykle istotne, pozwala zrozumieć bowiem antagonistów poety, występujących, oczywiście, w funkcji Księdza z *Dziadów* cz. IV. Stefanowska przydaje „ludzkich cech” jemu, w dalszym układzie jednak również i my możemy dzięki tej operacji zobaczyć „uczestników sporu o Rymkiewicza” w świetle ich „ludzkich cech”. Przynajmniej niektórych, nie-zoilów, tych, którzy wzbudzają zrozumienie własnym punktem widzenia, a nawet – być może – wywołują pewien odruch sympatii (dokładnie tak zresztą, jak Mickiewiczowski Ksiądz). Ksiądz, krótko mówiąc, to jeden z nas, bohaterów codzienności, żarliwie argumentuje Stefanowska. Jako taki zarazem, w jakiś odległy, ale „uchwytywalny” sposób reprezentuje codzienność intelektualistów XXI-wiecznych chcących z burzycielskim Rymkiewiczem dyskutować z pozycji wypracowywanych w toku życia wartości:

Oto antagonistą – Ksiądz. Postać ani mało ważna, ani mało znacząca. Reprezentant zaciśza i szczęścia domowego [...], ale także nauczyciel, który umiał pociągnąć młodzież wysokimi ideałami. Przedstawiciel oficjalnej wiary kościelnej, ale i sceptyk, przeciw któremu Gustaw wysuwa klasyczną w dyskusji

z ateizmem argumentację [...]. [...] Nie bez znaczenia jest jego zawód kapłański i nauczycielski. Słowa Księdza nacechowane są pewnością siebie charakterystyczną dla tych, którzy zwykli występować w roli pedagogów. [...] Człowiek nieczuły? Nieprawda. Głęboko przywiązany do dzieci, do kochanego ucznia, którego pamięć chowa wiernie obok pamięci drogich zmarłych: rodziców, żony, dwojga dzieci. Zaiste starczyłoby tego życia uczuciowego dla całkiem programowego bohatera sentymentalnego. W XVIII wieku mógłby ten Ksiądz wystąpić w roli opozycjonisty wobec nieczułego świata. Ale na dramat romantyczny tych jego zacnych uczuć za mało. W IV cz. *Dziadów* on właśnie jest nieczułym światem. On reprezentuje zdrowy rozsądek normalnego człowieka. Zdrowy rozsądek, a zatem brak serca i wyobraźni[14].

Oczywiście, są tacy antagoniści Rymkiewicza, których nijak nie da się wpasować w figurę dobrodusznego Księdza z *Dziadów* cz. IV. O wiele bardziej odpowiadają modelowi Starca z *Romantyczności* (to w tym paradygmacie ustala się ostatecznie ich reakcja na teksty autora *Zachodu słońca w Milanówku*). Jak mi się wydaje, można nazwać ich również tymi, którzy zwalczają autora *Kinderszenen* jego własną bronią, niejako – przystępując do gry na warunkach, które tamten wyznaczył już odgórnie swoją własną retoryką – jak Rymkiewicz więc, osoby te posługują się np. lubianą przez pisarza hiperbolą, jakkolwiek zgodnie ze swą wrażliwością i na swój własny użytek. Do takich krytyków *Wieszania* i *Kinderszenen* zaliczyłbym Agatę Bielik-Robson, która rozpoznaje wyjątkowo dokładnie, na czym polega próba zdrowego rozumu, której poddaje Rymkiewicz Polskę. Jest to, Bielik-Robson argumentuje, schopenhauerowsko-heideggerowskie testowanie

granic woli, Schopenhauer i Heidegger to Rymkiewiczowscy „autorzy zbójcecy” – stwierdza badaczka, której zdecydowanie w swojej retoryce bliżej do Starca z *Romantyczności* niżeli Księdza z *Dziadów* cz. IV[15].

*

„Czytanie [*Kinderszenen*] jest doświadczeniem dramatycznym” (Kalandyk), z kolei Rymkiewicz to figura ze wszech miar podejrzana – nawet „konserwatywny radykał” o „nieprzejrzystej drodze ideowej”[16] (Klejnocki). Trznadel potępia *Kinderszenen*[17] w sposób dość ogólny, pisząc m.in. o „porównywaniu rzeczy nienadających się do porównania”[18], Janicka wszakże już całą rzecz namacalnie i dotkliwie ukonkretnia: „wóz amunicyjny” to dla autora *Pastuszka*... „niemalże [...] obietnica osiągnięcia szczytu rozkoszy (eksplozji)”, a „dziura w kobiecie” na skutek ostrzeliwania kwaterału to dla Rymkiewicza bez mała figura „zaglądania pod spódnicę”, „ukradkowego podglądania kobiecej nagości”[19]. Przywołane cytaty ukazują najbardziej emocjonalne reakcje na Rymkiewiczowską „tetralogię polską” – z *Kinderszenen* zdecydowanie na czele. Warto podkreślić, że schemat tej reakcji, a nawet i jej podwyższona temperatura nie są w historii literatury polskiej niczym nowym. Znajdziemy je oczywiście u Mickiewicza, jest on wszakże beneficjentem sporu analogicznego do XXI-wiecznego sporu o Rymkiewicza. Kosztem Mickiewiczowskiego czerpania korzyści jest bezpardonowy atak na poetę, być może najwyraźniejszy w okolicznościach wydania przezeń *Sonetów krymskich*. Najbardziej z antagonistami Rymkiewicza mógłby chyba kojarzyć się (nigdy nieprzebierający w słowach krytyki pod adresem autora *Ballad i romansów*) Kajetan Koźmian:

Sonety Mickiewicza najlepiej oznaczył Mostowski jednym słowem: paskudztwo. Nie wiem, co tam mogłeś wynaleźć dobrego, *wszystko bezecne, podłe, brudne, ciemne*; wszystko może krymskie, tureckie, tatarskie, ale nie polskie. [...] Mickiewicz jest półgłówek wypuszczony ze szpitala szalonych, który na przekór dobremu smakowi, rozsądkowi, *gmatwaniną słów niepojętego języka niepojęte i dzikie pomysły baje*[20].

Oczywiście, zdaję sobie sprawę, że wybór wyrazistej krytyki Koźmiana jest tutaj do pewnego stopnia dobieraniem przykładu pod tezę, na rzecz której chcę argumentować, mam jednak nadzieję, że wyrazisty cytat spełni dobrze swoje zadanie, ustalając choćby i wstępnie stabilny grunt analogii z krytykami, a także antagonistami Rymkiewicza. Naturalnie, „dzikie pomysły” na przedstawianie krymskich pejzaży i „dzikie pomysły” na kadrowanie „dziury” w kobiecym tułowi, to „bezecność, podłość, brud i ciemność” innej skali. Obydwa oburzenia mają jednak swoje wspólne, choć głęboko ukryte, źródło – Rymkiewiczowski „skandaloholizm”[21], czy Mickiewiczowski „bajanie pomysłów dzikich” a „niepojętych”...

Pozwolę sobie zakończyć niniejsze rozważania odwołaniem do *Tajemnic „Dziadów”*, znaczącego eseju Rymkiewicza z tomu *Głowa owinięta koszulą* z 2012 roku. Dlaczego mój wybór pada akurat na *Tajemnice „Dziadów”*, innymi słowy, dlaczego Tajemnice uważam w tym wypadku za konkluzywne dla własnych – złożonych przecież i wielotematycznych – poszukiwań? Powodów jest wiele. Pierwszym – jest oczywiście Rymkiewicz czytający *Dziady* Mickiewicza, a przynajmniej – proponujący model lektury autorskiej *Dziadów*. To sytuacja bezwzględnie nie do przecenienia, jeśli chcemy argumentować

za takim jego wizerunkiem, który byłby wpisany w antropologiczne paradygmaty Karusi oraz Gustawa. Drugim z powodów, dla których Rymkiewicz czytający *Dziady* wydaje się tak istotnym faktem literackim – jest strategia odbiorcza tej lektury, tj. jej arbitralność i unikowość. Rymkiewicz nie jest tutaj interpretatorem, a raczej modelatorem swojej własnej specyficznej funkcji odbiorczej, której chce zapewnić nie tylko integralność, ale i autonomię, immunitet – naczelne prawo bycia w świecie recepcji *Dziadów*.

Funkcję tę – po głębszym namyśle – nazwałbym funkcją strażnika tajemnicy utworu. Uwaga: jest w niej pewna bezmyślność, cokolwiek by jednak o niej nie mówić – poetycka bezmyślność. *De facto* oparta została na uniku bezwzględnie konsekwentnego stosowania do (wszelakiego!) mówienia o *Dziadach* sokratejskiej maksymy *scio me nescire* („wiem, że nic nie wiem”). Owszem, Rymkiewicz ewokuje zatem w ten sposób niewiedzę o *Dziadach*, ale niewiedzę etyczną. Owa etyczna niewiedza staje się z kolei podstawą wiary romantycznej – dokładnie tak, jak u narratora *Romantyczności* rozsądzającego przypadek Karusi – „Dziewczyna czuje [...] / A gawieź wierzy głęboko”). W finale eseju *Tajemnice „Dziadów”* z powrotem przenosimy się do pamiętnego kwietnia 1832 roku, jednak właściwie tylko już po to, ażeby dokonać zasadniczego „wygaszenia”, „wyzerowania” wartości artystycznej oraz poznawczej utworu. Jedną z drugą okazują się tu wartościami całkowitej niewymierności, nieprzekazywalnymi pochodnymi skrytego przeżycia tekstu. *Dziady* – czyli Mickiewicza, ale także nasze *scio me nescire*. Rymkiewicz tak się tłumaczy z własnej perspektywy:

W liście (z 29 kwietnia 1832) Mickiewicz zawiadamiał Grabowskiego, że jest już w Dreźnie i że pisze. Nie wymienił tytułu dzieła, ale mowa jest oczywiście o trzeciej części *Dziadów*: „Stałem się Schreibmaschine”. [...] Maszyna do pisania nie wie, co pisze i dlaczego pisze. Mickiewicz, pisząc *Dziady*, jest maszyną do pisania. [...] Nie wie, ile ma być części *Dziadów*, ile ich jeszcze powinien napisać. Nie wie, czy jest to całość, czy całość niecała. Nie wie, czy to jest dzieło jednolite, czy niejednolite. Nie wie, czy jest w tym dziele jakiś porządek, czy tylko porządek prowizoryczny, czy nie ma żadnego. Nie wie nawet, kim jest bohater tego dzieła, co to za osobistość tajemnicza[22].

Przedziwne wyznanie wiary, prawda? Mnie jednakże w pełni przekonuje. „Schreibmaschine” jest także Rymkiewicz – spisujący *Wieszanie*, a następnie *Kinderszenen*. W przeciwnym razie nie byłby „Nietzschem z Milanówka”. Mówiąc najkrócej: gdyby Mickiewicz wiedział cokolwiek, Rymkiewicz nie byłby Karusią ani Gustawem, Rymkiewicz bowiem lubuje się jedynie w antropologii niewiedzy – figurach niedopełnionych i „ontologicznie zachwianych”[23]. Oczywiście, można dyskutować z przekonaniem o tym, czy Mickiewicz, istotnie, tworzy w transie i niewiedzy, wszelako – gdyby powątpiewał w to sam autor *Zachodu słońca w Milanówku*, nie miałby chyba czego szukać w Romantyczności, a tym bardziej w *Dziadach*. Tymczasem właśnie z *Dziadów*, a także z *Romantyczności* Rymkiewicz w moim przekonaniu bierze niemal wszystko – zarówno swoje *modus operandi*, jak i – chciałoby się rzec... *corpus delicti*. To przede wszystkim za jego sprawą pojęcie paradygmatu romantycznego nabiera złowrokiego, nieskończenie pogłębianego odcienia. Wszak Rymkiewicz pisze ściśle i konsekwentnie w paradygmacie, stając się w tej samej chwili

ożywiająca go częścią. Rezurekcja idei romantycznej, następnie jej (w Rymkiewiczu, naturalnie) „wycieśnienie”? Raczej romantyczne *futurum*, które na skutek iście niekonwencjonalnych praktyk twórczych staje się częścią absolutnego czasu teraźniejszego literatury.

Karol Samsel

Przypisy:

[1] A. Mickiewicz, *Romantyczność*, [w:] tegoż, *Poezyje*, t. 1, Wilno 1822, s. 9.

[2] A. Horubała, *Zachód rozumu w Milanówku*, „Plus Minus” – dodatek do „Rzeczpospolitej” (19.02.2011).

[3] J. Klejnocki, *Skandaloholizm Rymkiewicza*, [w:] *Spór o Rymkiewicza. Wybór publicystyki*, pod red. T. Rowińskiego, Warszawa 2012, s. 185.

[4] Podstawowe określenie filozofii Karla Heinza Bohrera. K.H. Bohrer, *Absolutna teraźniejszość*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2003.

[5] T. Rowiński, *Polska jako potwór doktora Frankensteinia. Uwagi o myśli politycznej Jarosława Marka Rymkiewicza*, [w:] *Spór o Rymkiewicza...*, dz. cyt., s. . J. Trznadel, *Rymkiewicza falsyfikat o powstaniu*, [w:] tamże, s. 257.

[6] P. Semka, *Rymkiewicz jest tylko jeden*, [w:] *Spór o Rymkiewicza*, dz. cyt., s. 176.

[7] A. Mickiewicz, *Dziady* cz. IV, [w:] tegoż, *Poezyje*, t. 2, Wilno 1823, s. 209.

[8] M. Kalandyk, „*Kinderszenen*” – *śpiew Chochoła i głód mitu*, [w:] tegoż, *Poetycki światopogląd Jarosława Marka Rymkiewicza. Próba antropologii literackiej*, Kraków 2015, s. 272.

[9] A. Mickiewicz, *Romantyczność*, dz. cyt., s. 9.

[10] Słynne określenie Marty Zielińskiej. M. Zielińska, *Opowieść o Gustawie i Maryli, czyli teatr, życie i literatura*, Warszawa 1989.

[11] Z. Stefanowska, *Próba zdrowego rozumu*, [w:] tegoż, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976, s. 36.

[12] Tamże.

[13] Podstawowa paralela biograficzna zostaje w *Kinderszenen* wyznaczona już na początku – w eseju *Mój dowód osobisty. Eksplozja czółgu-pułapki 13 sierpnia 1944 roku*, obsesyjny *leitmotiv* dla całego tekstu, ma miejsce przy ulicy Kilińskiego 1 w Warszawie. Pod ten numer przeprowadza się Rymkiewicz wraz ze swoją ciężarną żoną w

roku 1969, wymeldowuje się zaś z niego w 1973. Symptomatyczne pytanie „Czy gdybym wiedział, że tam krew zalała mury do wysokości trzeciego piętra, to tłumaczyłbym w tym moim małym pokoiku Calderona – i zasypiając, rozmyślał o świętym Janie od Krzyża?” to przykład pierwszej z wielu zastawianych przez Rymkiewicza „pułapek”. J.M. Rymkiewicz, *Mój dowód osobisty*, [w:] tegoż, *Kinderszenen*, Warszawa 2008, s. 16.

[14] Z. Stefanowska, dz. cyt., s. 35.

[15] A. Bielik-Robson, *Dlaczego raczej żyć niż umierać: filozoficzny przyczynek do ideologii polskiej duszy*, [w:] *Spór o Rymkiewicza*, dz. cyt., s. 170-172.

[16] J. Klejnocki, dz. cyt., s. 185.

[17] J. Trznadel, *Rymkiewicza falsyfikat o powstaniu*, [w:] tamże, s. 239.

[18] E. Janicka, *Mroczny przedmiot pożądania. O „Kinderszenen” raz jeszcze – inaczej*, „Pamiętnik Literacki” 2010 z. 4, s. 84.

[19] Tamże.

[20] K. Koźmian do F. Morawskiego, [w:] W. Bilip, *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818-1830. Antologia*, Wrocław 1962, s. 334-335.

[21] Nawiązuję do tytułu studium Jarosława Klejnockiego. J. Klejnocki, dz. cyt., s. 183.

[22] J.M. Rymkiewicz, *Tajemnice „Dziadów”*, [w:] tegoż, *Głowa owinięta koszulą*, Warszawa 2012, s. 178-179.

[23] Z. Stefanowska, dz. cyt., s. 34 i następne.

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – państwowego funduszu celowego.



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego