



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: "Danse moriendi" : o muzyczno-tanatologicznych aspektach późnej twórczości lirycznej Jarosława Marka Rymkiewicza

Author: Joanna Dembińska-Pawelec

Citation style: Dembińska-Pawelec Joanna. (2012). "Danse moriendi" : o muzyczno-tanatologicznych aspektach późnej twórczości lirycznej Jarosława Marka Rymkiewicza. "Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" (Vol. 15, iss.12 (2012), s. 230-245).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



Joanna Dembińska-Pawelec

Danse moriendi. O muzyczno-tanatologicznych aspektach późnej twórczości lirycznej Jarosława Marka Rymkiewicza

W ostatnich trzech zbiorach wierszy Jarosława Marka Rymkiewicza – *Znak niejasny, baśń półżywa; Zachód słońca w Milanówku* i *Do widzenia gawrony*¹ – światem przedstawionym większości wierszy uczynił poeta ogród w Milanówku. W *Postłowie* do zbioru *Zachód słońca w Milanówku* Ryszard Przybylski przestrzegł: „Biada temu, kto pomyśli, że ten ogród rozpościera się w rzeczywistym Milanówku”². W przestrzeni ogrodu, pojmowanej jako *locus amoenus*³, podmiot – poeta poznaje „bytu tajemniczą mowę” oraz może dojrzeć „coś co dostrzega wyłącznie poeta”. Poznanie, które stamtąd wynosi, pozwala mu przede wszystkim na wniknięcie w tajemnicę śmierci, gdyż – jak mówi w jednym z utworów – „Moja pieśń jest zrobiona ze śmierci i z płaczu” (ZsM, 15).

W ciągu wielu lat twórczości ogród Rymkiewicza ulegał stopniowej przemianie. Oniryczne Elizjum i gaj ardeński przekształciły się w równie senny ogród w Milanówku. Jednocześnie, jak zauważa Andrzej Kotliński, dokonała się także „redukcja ornitologiczna”: w miejsce ptaków śpiewających – słowików, drozdów, kosów, szczyglów i szpaków – pojawiły się ptaki złowróżbne – sroki, kawki, a przede wszystkim gawrony. Zanikanie meliczności śpiewających ptaków-poetów, podkreśla badacz, związane jest z ugruntowaniem się postawy filozoficznej i liryki refleksyjnej⁴. Doświadczenie przestrzeni ogrodu w Milanówku prowadzi Rymkiewicza przede wszystkim do rozpoznawania filozofii śmierci. Współcześnie procesowi jej zgłębiania nieodłącznie towarzyszy muzyka.

W rozmowie z Bohdanem Pociem Jarosław Marek Rymkiewicz zaznaczał: „poprzez poezję, poprzez muzykę, poprzez koncert wiolonczelowy Schumana, czy *Sonety do Orfeusza* Rilkego uzyskujemy przecucie, że nasze doświadczenie jest szersze niż nam się wydaje”⁵. To przecucie w poezji autora *Do widzenia gawrony* przybiera charakter tanatologiczny. W utworze *Weźcie te wiersze* mowa jest o takim transgresywnym doświadczeniu poetyckim:

¹ W niniejszym szkicu cytaty z utworów Jarosława Marka Rymkiewicza oznaczone są następującymi skrótami: Znb – *Znak niejasny, baśń półżywa*, Warszawa 1999; ZsM – *Zachód słońca w Milanówku*, Warszawa 2002; Dwg – *Do widzenia gawrony*, Warszawa 2004. W nawiasie po oznaczeniu skrótu podany jest także numer strony.

² R. Przybylski, *Postłowie*, [w:] J. M. Rymkiewicz, *Zachód słońca w Milanówku*, Warszawa 2002, s. 67.

³ E. R. Curtius, *Literatura europejska i tacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997, s. 199–209.

⁴ A. Kotliński, *Co słychać w Milanówku?*, [w:] *Świat przez pryzmat „Ja”*. *Studia i interpretacje*, red. B. Gontarz, M. Krakowiak, Katowice 2006, s. 39–49.

⁵ J. M. Rymkiewicz, *Rozmowa z Bohdanem Pociem (1999)*, [w:] *Rozmowy polskie w latach 1995–2008*, Warszawa 2009, s. 26.

Bo ja od śmierci mam to dla was dane
[...]
Bo ja wam mówię a wy nie słuchacie
I kto wam powie jak umierać macie

Bo ja tam byłem tak jak tu się bywa
I kto z was umarł wiem jak się nazywa
[...]
Weźcie te wiersze weźcie z nich co chcecie
I niech wam mówią że wy też umrzecie
(*Weźcie te wiersze*, Mdp, 13).

W akcie poznania poetyckiego, poświadczonego osobistym przeżyciem, tym, „co dostrzega wyłącznie poeta”, jest tajemnica śmierci, która objawia mu się jako wciąż dokonujący się proces umierania. W liryce autora *Zachodu słońca w Milanówku* śmierć okazuje się nie tylko aktem gwałtownego zerwania i unieobecnienia, ale także procesem umierania⁶. Rymkiewicz wierny słowom św. Pawła, który pisał: „Tak ja codziennie umieram” (I Kor 15, 31), oraz barokowym metafizykiem, rozciągał zjawisko umierania na okres całego istnienia i nieistnienia. „Między życiem a śmiercią nie ma żadnych granic” – zapisywał w wierszu *Higher Walton, Lancashire, kwiecień 1912 roku* ((Dwg, 59). W takim ujęciu człowiek jawi się jako „wędrowiec do nicości” (ZsM, 33), a życie podążające do kresu istnienia jest ciągłym wędrowaniem, jak ukazuje to wiersz *Wędruj – ländler pogrzebowy*:

Wędruj – między jabłonie między polne śliwy
Tam gdzie jeżyny kwitną – żywy lub nieżywy

Za życia lub po śmierci to nie ma różnicy
Między sady umarłe w tamtej okolicy
(*Wędruj – ländler pogrzebowy*, ZsM, 58).

Nie przypadkiem w tytule wiersza słowo „ländler”, oznaczające dawny taniec, przywołuje kontekst muzyczny. W całej poezji Rymkiewicza bowiem problematyka śmierci bardzo ściśle powiązana jest ze sferą muzyki. Autor tomu *Znak niejasny, baśń półżywa* wielokrotnie przywołuje nazwiska kompozytorów, dyrygentów, wykonawców, w tekst wiersza wplata tytuły bądź aluzje do utworów muzycznych, posługuje się terminami z zakresu muzykologii⁷. Jednak w późnej twórczości związek z muzyką nie ogranicza się do semiologicznych rekwizytów, jest znacznie głębszy.

W rozmowie z Bohdanem Pociem Jarosław Marek Rymkiewicz podejmował zagadnienie muzyki i ukazywał jej związki z poezją. Wskazując wspólnotę źródeł, z których wypływają obie sztuki, podkreślał jednocześnie, że muzyka jest

⁶ Rozróżnienie faktu śmierci (*death*) oraz procesu umierania (*dying*) wprowadziły prace Elisabeth Kübler-Ross. Por. M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przeł. T. Swoboda, M. Ochab, M. Sawiczewska-Lorkowska, D. Senczyszyn, Gdańsk 2004, s. 711.

⁷ Na niektóre aspekty muzyczności obecne w wierszach J. M. Rymkiewicza wskazuje M. Woźniak-Łabieniec, *Klasyk i metafizyka. O poezji Jarostawa Marka Rymkiewicza*, Kraków 2002.

zupełnie innym sposobem pojmowania i przyjmowania świata. Tę odrębność charakteryzował następująco:

muzyka jest ze wszystkich sposobów ludzkiego rozpoznania [...] sposobem najwnikliwszym, poprzez który to nasze rozpoznanie idzie najdalej, poprzez który określenie ludzkiego miejsca w istnieniu najlepiej się udaje. Ani w filozofii, ani w poezji [...] to się nie udaje tak dobrze, jak w muzyce. [...] muzyka jest bliższa pierwotności naszego istnieniowego doświadczenia [...] schodzi głębiej w ciemność istnienia. [...] obcując z nią – łatwiej docieramy do fundamentów naszego tu-tejszego doświadczenia życiowego⁸.

Ta pozawerbalna zdolność muzyki sprawia, że ma ona lepszy dostęp do istoty bytu. Jak przypuszcza Rymkiewicz, „może być tak, że nasz język nie wyprowadza nas z naszego istnienia, tylko właśnie zamyka nas w naszym istnieniu. Brak języka może poszerzać i pogłębiać istnienie”⁹. I dlatego, jak mówi, „muzyka jest ciemniejsza niż poezja”¹⁰. Sztuka słowa nie może zatem odciąć się od muzycznych źródeł, które prowadzą ją w stronę ciemności bytu. Powiązanie poezji z muzyką pozwala jej docierać w te rejony istnienia, które wyrazić można już tylko przecuciem. Sięgnięcie przez nią do źródeł muzycznych jest bardzo cenne, inspirujące, wręcz niezbywalne, pozwala bowiem przekroczyć wiążące ją granice, jak podkreśla Rymkiewicz, „muzyka wyprowadza poezję ze sfery rozumienia, sytuuje ją poza obszarem zajmowanym przez rozum”¹¹. Proces zagłębiania się w ciemności bytu, nasycony elementami muzycznymi, nadaje zatem twórczości lirycznej charakter pozaracjonalny i oniryczny, a w konsekwencji także tanatologiczny.

Podążanie do ciemności bytu prowadzi bowiem nieuchronnie do spotkania śmierci, która bywa źródłem artystycznych inspiracji. „Śmierć, umieranie, a więc także nicość – mówi Rymkiewicz – od tego często w sztuce wszystko się zaczyna”¹². Doświadczenie śmierci będące źródłem muzycznej ekspresji ukazane jest w wierszu zatytułowanym *Piękna młynarka*, w którym czytamy:

Muzyka jest ze śmierci – o piosenki miłe
[...]
Muzyka jest ze śmierci – i do śmierci wzywa
(*Piękna młynarka*, ZsM, 15).

Związek muzyki ze śmiercią jest niemal nierozdzielny w poezji Rymkiewicza i pojawia się często w jego utworach. W *Ogrodzie w Milanówku, koniec września* przecucie zbliżającej się śmierci powiązane jest z odniesieniem muzycznym:

Już na paluszkach idzie nieistnienie
Słysząc gawronów żalodne skrzeczenie

⁸ J. M. Rymkiewicz, *Rozmowa z Bohdanem Pociemem* (1999), dz. cyt., s. 59.

⁹ Tamże, s. 69.

¹⁰ Tamże, s. 60.

¹¹ Tamże, s. 58.

¹² Tamże, s. 74.

[...]
A ja w ogrodzie wsparty na łopacie
(Jak w Beethovena ostatniej sonacie)

słyszę jak stąpa śmiertelne stąpanie
(*Ogród w Milanówku, koniec września*, Znb, 28–29).

W wierszu zatytułowanym *Ktoś śpiewa pieśń Schuberta* pieśń towarzyszy śmiertelnej drodze zmarłego:

Ktoś śpiewa pieśń Schuberta gdzie nie ma nikogo
Wędrowiec do nicości idzie leśną drogą
(ZsM, 33).

Muzyka powiązana ze śmiercią pojawia się także w utworze *Ogród w Milanówku – palenie gałęzi*:

Ósmy kwartet Dymitra grają cztery grusze
[...]
Jeszcze przyjrzyj się światu popatrz się z wysoka

Na te grusze derenie sosenki kochane
Ósmy kwartet do śmierci gra ci Niewidziane
(*Ogród w Milanówku – palenie gałęzi*, ZsM, 39–40).

Muzyka zdolna jest wyrazić mroczne przeczucie śmierci, to, co jest „Niewidziane”, co wymyka się ludzkiemu doświadczeniu i racjonalności poznania. Przejycia tego nie można zobaczyć, można je jedynie przeczuwać.

W poezji Rymkiewicza podążanie do kresu nieistnienia, wędrowanie do nicości metaforycznie ujęte jest w postać tańca – walca lub ländlera, jak we wspomnianym już wierszu *Wędruj – ländler pogrzebowy* (ZsM, 58). W tytule utworu użyta została nazwa austriackiego tańca o charakterze wolnego walca, popularnego na przełomie XVIII i XIX wieku¹³. Rymkiewicz przywołał nazwę ländlera, którą złączył z zarysowanym w wierszu odwołaniem do motywu *danse macabre*:

Wędruj – między jabłonie między polne śliwy
Tam gdzie jeżyny kwitną – żywy lub nieżywy

Za życia lub po śmierci to nie ma różnicy
[...]
Tam gdzie na łązkach tańczą wiosny i jesienie
[...]
Między jabłonie śliwy – i między zajączki
Te co nieżywe tańczą tam na środku łączki

¹³ *The Oxford Dictionary of Music*, red. M. Kennedy, New York 1997, s. 439; *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 2001, s. 488. Ländlera komponowali wspomniani wielokrotnie w poezji Rymkiewicza: W. A. Mozart, L. van Beethoven oraz F. Schubert.

Zajączki lisy krety i inne zjawiska
 Wędruj – po długim życiu ujrzysz je tam z bliska
 [...]

 To właśnie twoje życie tańczy tam – nieżywe
 [...]

 Kret gra na skrzypcach – to jest ländler pogrzebowy
 (Wędruj – ländler pogrzebowy, ZsM, 58-59).

Motyw *danse macabre* pojawiał się już wcześniej w twórczości Rymkiewicza w tomie *Co to jest drozd*, później w *Thema regium*, wówczas jednak zawsze w barokowym kontekście poezji księdza Józefa Baki. W późniejszej twórczości *danse macabre* zmienił swój charakter, został przekształcony w taniec podążania ku nicości, taniec umierania. Analogicznie do opisanego przez Philippe’a Arièsa tradycji *artes moriendi*¹⁴, można by ów taniec nazwać *danse moriendi*. Przez Rymkiewicza przedstawiony został w rytmie walca i jego wolniejszej postaci, czyli ländlera: „Wędruj – a reszta jakoś sama się ułoży [...] to jest ländler pogrzebowy” – tłumaczy podmiot (ZsM, 59). Życie jest tanecznym korowodem śmierci, jak mówi wiersz *Zagajnik*, „Jesteś parą do pary tym co tańczy w parze” (Dwg, 62).

W wierszu *Schubert* przecucie nadchodzącej śmierci ma także odniesienia taneczne: „Chce grać walca na ostatniej mojej strunie [...] Już stąd idźcie bo ta struna już zerwana” (Thr, 30). Zerwana struna jak przecięta przez Mojry nić życia wycisza muzykę i staje się znakiem śmierci. Ale taniec nie ustaje wraz z zakończeniem życia, „Tańczyć walca po śmierci – to jest obowiązek” – czytamy w utworze *Musetta walc* (Dwg, 63). Taniec towarzyszy także pośmiertnej drodze zmarłego, jak w *Październikowym wierszyku dla Antonina Dworzaka i Józefiny Czermakowej*:

To jest wierszyk dla umarłej Józefiny
 Która miała ale nie ma już przyczyny
 [...]

 Tam za trumną ona walca tańczy boso
 Po andante – jak w kwintetach – jest furioso

Śmierć po życiu po allegro dumka błąda
 I do grobu w białej sukni ją się wkłada
 [...]

 Józefina już pośmiertna Józefina
 O jak słodko ona w walcu się przegina
 (Październikowy wierszyk dla Antonina Dworzaka i Józefiny Czermakowej, ZsM, 19-20).

Związek śmierci z muzyką i poezją ukazuje także wiersz zatytułowany *Ogród w Milanówku, jesienna pieśń wisielca*. Przywołana w nim tragiczna i mroczna, ostatnia sonata c-moll op. 111 Ludwiga van Beethovena wywołuje przecucie ciemnej głębi istnienia i otwiera perspektywę śmierci: „I znów Beethoven wraca – ostatnia sonata / Minęły te co miały minąć tutaj lata”. Muzyka sonaty forte-

¹⁴ P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1992, s. 114-116.

pianowej została ponadto ukazana w powiązaniu z wymiarem kosmosu. Jak bowiem przekonuje Rymkiewicz:

najwięksi kompozytorzy i najwięksi poeci mijającego wieku zachowali związek z muzyką świata, nawet – z muzyką kosmosu. [...] byli głęboko zakorzenieni w czymś, co można by nazwać muzycznością świata czy muzycznością istnienia¹⁵.

Autor *Zachodu słońca w Milanówku* sięga również do tych odwiecznych źródeł. W *Ogrodzie w Milanówku, jesienną pieśń wisielca* możemy przeczytać:

Kosmosie o kosmosie głuchy Beethovenie
Gdybyś ty słyszał swoje okropne skrzywienie
(*Ogród w Milanówku, jesienna pieśń wisielca*, Dwg, 30).

Muzykę postrzega się w tym wierszu, podobnie jak działo się to od czasów pitagorejskich, jako element kosmosu, muzyczną harmonię sfer, duszę świata. W monumentalnej pracy zatytułowanej *Muzyka starożytnej Grecji* Martin L. West zauważa, że w tradycji antycznej

zjawiska muzyczne dostarczały pojęć i wzorów, które można było rozciągać na kosmologię ogólną. [...] Cały kosmos, sfery planet i gwiazd oraz porządek ich obrotów można było traktować jak ogromny instrument muzyczny, którego każdy element jest nastrojony wedle tego samego schematu proporcji, który panuje w naszej ziemskiej muzyce¹⁶.

W wierszach Rymkiewicza również istnieje nierozzerwalny związek między krążeniem kosmosu a dźwiękiem głosu, słowem pieśni i rytmem tańca.

W wierszu *Ogród w Milanówku, jesienna pieśń wisielca* wejrzenie w kosmiczną sferę i wsłuchanie w jej muzykę pozwala poznać tajemnicę życia nieustannie zagrożonego przez śmierć, jej stałą obecność otaczającą ziemskie istnienie:

Czarne skrzydło muzyki wokół życia lata
[...]
Czarne skrzydło muzyki jej czarne welony
(*Ogród w Milanówku, jesienna pieśń wisielca*, Dwg, 30).

„Czarne skrzydło” przywołuje postać Tanatosa, władcę umarłych ubranego w czerń, który bezgłośnie zlatuje na czarnych skrzydłach, przynosząc śmierć. Tak ukazany został w tragedii Eurypidesa zatytułowanej *Alkestis*. Zgodnie z greckim mitem Herakles wyrwał Tanatosowi śpiącą Alkestis, która spowita była w czarne welony. Do tego wizerunku boga śmierci o czarnych skrzydłach powracają także opery Georga Friedricha Haendla oraz Christopa Willibalda Glucka, których libretta oparte zostały na greckim micie o Admiecie i Alkestis¹⁷.

¹⁵ J. M. Rymkiewicz, *Rozmowa z Bohdanem Pocijem* (1999), dz. cyt., s. 57–58.

¹⁶ M. L. West, *Muzyka starożytnej Grecji*, przeł. A. Maciejewska, M. Kaziński, Kraków 2003, s. 250.

¹⁷ Opera G. F. Haendla nosi tytuł *Admeto re di Tessaglia*, zaś Ch. W. Glucka *Alcesta*. Poprzez nawiązanie do greckiego mitu o Tanatosie, do którego napisane zostały libretta, oraz do opery, w wierszu Rymkiewicza *Ogród w Milanówku, jesienna pieśń wisielca* kształtuje się pogłębiony, tematycznie podkreślony związek z muzyką.

W *Ogrodzie w Milanówku*, *jesiennej pieśni wisielca* podmiot mówiący w archaicznej postaci „sobowtóra”, cienia, zjawy zmarłego¹⁸, doznaje widzenia i muzycznego wtajemniczenia. Staje się on świadkiem wyłaniającej się tajemnicy, dostrzegając „Czarne skrzydło muzyki jej czarne welony”:

Ja wisielec słyszałem muzykę przestrzeni
[...]
Ja wisielec widziałem z mojego ukrycia
Czarne skrzydło to które krąży wokół życia

Czarne skrzydło lecące znikąd spoza świata
(*Ogród w Milanówku, jesienna pieśń wisielca*, Dwg, 30).

Podobnie jak postać Tanatosa przybywająca z obszaru nocy, milczenia i mgły, w wierszu Rymkiewicza śmierć jest siłą pojawiającą się „spoza świata”, która złowrogo „krąży wokół życia” i otacza je jak nicość spowijająca istnienie. Krążenie jej dokonuje się w kosmicznym rytmie wszelkiego życia, w takt „muzyki przestrzeni”. Śmierć zatem immanentnie przynależy do istnienia, jest niejako wkomponowana w prawa wszechświata.

Nadziemską sferę muzycznej harmonii, w której pobrzmiwia mroczna zapowiedź powszechnego zamierania, ukazuje również wiersz *Ogród w Milanówku, koniec listopada*. Przywołana postać Vivaldiego i nastrój wiersza przywodzą na myśl czwarty z jego koncertów z cyklu *Pory roku*, czyli *Inverno (Zima)*¹⁹:

Śnieg już pada – przez ogród idzie zima sroga
Kosmos jest jak Vivaldi i nie ma tam Boga

Zima szara królowa idzie w szarych szatach
Wokół niej czarny gawron jej posłaniec lata
[...]
Wielki kosmos muzyka z wielkiego milczenia
(*Ogród w Milanówku, koniec listopada*, ZsM, 35–36).

Muzyka kosmicznej przestrzeni powiązana ze sferą tanatologiczną obecna jest także w wierszu *Ogród w Milanówku. Trauermarsch. Wie ein Kondukt. Jak u Mahlera*. Ukazane w nim zostało egzystencjalne podążanie do śmierci, metaforycznie ujęte jako posuwający się pogrzebowy „kondukt w swym istnieniu zakończony”:

Idzie kondukt płacze wrzesień oszroniony
Niewidzialne zewsząd ryczą mu puzony

¹⁸ Na temat pojęcia sobowtóra w dawnych wierzeniach dotyczących śmierci pisze M. Vovelle, dz. cyt., s. 69–75.

¹⁹ Warto wspomnieć także o pierwotnie literackiej inspiracji *Pór roku* Vivaldiego, o czterech sonetach anonimowego autora, które stały się rodzajem motta dla utworu muzycznego. Czwarty z sonetów zatytułowany *L'Inverno (Zima)*, przeł. K. Lipka) odwołuje się, odmiennie jednak niż wiersz Rymkiewicza, do tradycji antycznej, wprowadzając mityczną postać wiatru Boreasza. Na ten temat zob. K. Lipka, *Zawody porządku z fantazją*, „Canor” 1998, nr 23. Za wskazanie tego kontekstu dziękuję Jerzemu Wiśniewskiemu.

[...]
Idzie kondukt jest muzyka gdzieś w kosmosie
Jeszcze chwilę – nie poganiam mnie mój losie
(*Ogród w Milanówku. Trauermarsch. Wie ein Kondukt. Jak u Mahlera, Znb, 55*).

Muzyka kosmosu współistniejąca i współgrająca z procesami istnienia zmierzającymi do śmierci metaforycznie wyrażona została poprzez *Trauermarsch* z *V Symfonii* Gustava Mahlera. Nie jest może bez znaczenia fakt, że właśnie ten kompozytor przywrócił w XX wieku w swoich utworach dawny rytm *ländlera*²⁰. *Danse moriendi* tańczony wraz z muzyką kosmosu ukazany zostały także w wierszu *Ogród w Milanówku, w okamgnieniu*:

Wszystko znika w okamgnieniu w osłupieniu
[...]
Jeże krety oraz wróble wszystko znika
Co za walczyki! Planetarna to muzyka
[...]
Siwe pliszki albo zięby i czyżyki
Jak obroty planetarnej harmoniki
[...]
Stoją sosna i daglezja – wszystko znika
Szostakowicz! niech on zagra nam walczyka!
[...]
Szostakowicz – jego polki i galopy!
I demony – kosmos rzucą nam pod stopy!
(*Ogród w Milanówku, w okamgnieniu, Znb, 35–36*).

Nawrotowy rytm walca, który odtwarza „obroty planetarnej harmoniki”, kształtujące muzykę kosmosu, staje się symbolicznym ujęciem rytmu życia, istnienia wrzęgniętego w kołowy rytm natury. Harmonia kosmosu, zgodnie z którą uporządkowany pozostaje cały wszechświat, jak mawiali pitagorejczycy, jest „źródłem, które ogarnia korzenie wiecznej natury”²¹. „Taneczne – we krwi we śnie krąży nasze koło”, czytamy w wierszu *Ariadna w Knossos* (Dwg, 72). W podobny taneczny sposób ukazany został rytm istnienia w wierszu *Zagajnik*:

Jesień to wielkie koło ty chodzisz w tym kole

Jesteś tam parą brzołek jeży i dereni
Jesteś w kole i jesteś kołem tej jesieni
(*Zagajnik, Dwg, 62*).

Nawrotowy rytm wiecznego koła natury, któremu podlega wszelkie istnienie, ukazany został w postaci tańca. Nietrudno wskazać prekursorów takiego ujęcia ludzkiej egzystencji, przede wszystkim Bolesława Leśmiana i Friedricha Nietzschego, twórców wyjątkowo ważnych dla samego Rymkiewicza. W poezji

²⁰ *The Oxford Dictionary of Music*, dz. cyt., s. 493.

²¹ Sekstus Empiryk, *Przeciw logikom*; cyt. za: P. Świercz, *Jedność wielości. Świat, człowiek, państwo w refleksji nurtu orficko-pitagorejskiego*, Katowice 2008, s. 175.

Leśmiana, między innymi w wierszu *Ciało me, wklęte w korowód istnienia* życie staje się tańcem dokonującym się w rytm porządku wszechświata. Oto początkowy fragment utworu:

Ciało me, wklęte w korowód istnienia,
Wzruszone słońcem od stóp aż do głów,
Zna ruchy dziwne i znieruchomienia,
Które zeń w śpiewie przechodzą do słów.

Zna płąsy gwiazdne, wszechświatów taneczność
I wir i turkot rozszalałych jazd – ²².

W książce *Leśmian. Encyklopedia* Jarosław Marek Rymkiewicz zastanawiał się nad rolą tańca w poezji autora *Dziejby leśnej*. O tym „tajemniczym” i głęboko „istotowym” zjawisku pisał następująco:

życie tańczy chcąc nie chcąc, tańczy, ponieważ jest życiem, a będąc życiem, jest [...] tanecznie poruszane przez coś, co w nim nieuchronnie i odwiecznie tkwi – i co o nim, właśnie w takim tanecznym sposobie, stanowi. [...] życie łączyłoby się z tańcem (a taniec łączyłby się z życiem) w sposób nieunikniony i życie byłoby do tańca przez samo siebie – przymuszane, byłoby do tego, żeby tańczyć, być tańcem, ze swej istoty – powołane²³.

To wnikliwe rozpoznanie istoty tańca w poezji Leśmiana, w przekonaniu autora *Encyklopedii*, pozostaje z konieczności niedopowiedziane, tajemnicze i wieloznaczne, ze swej natury nie do końca wyjaśnione.

Z kolei na temat problematyki tańca jako istoty życia w filozoficznej koncepcji Nietzschego wypowiedział się Rymkiewicz następująco:

Życie tańczy [...] bo to jest konieczne, bo tak właśnie mu każe jego nieznaną mądrość, czyli (mówiąc trochę inaczej) życie jest w *Tako rzecze Zaratustra* tańczone i tańczące ze swojej (życiowej) tanecznej istoty²⁴.

Zarówno u Leśmiana, jak i Nietzschego istota życia przejawia się poprzez rytm tańca, koło wiecznego powrotu. Postrzeganie egzystencji przez pryzmat korowodu istnienia, włączonego w rytm natury, w krążenie kosmosu, znajduje także odzwierciedlenie w utworach Rymkiewicza. Jednak we własnej twórczości lirycznej symbolice tańca nadaje on nieco odmienne znaczenie. W kontekście filozofii Nietzschego pojawia się zagadnienie tańca w wierszu zatytułowanym *Chodźcie do mnie wiewiórki*:

Chodźcie do mnie wiewiórki brzózki i wy żaby
Nie jestem jak ten Nietzsche co pogardza słabym

Jak wy też jestem zwierzę napelnione grozą
Będziemy tańczyć razem largo capriccioso

²² B. Leśmian, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1983, s. 267.

²³ J. M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 352.

²⁴ Tamże, s. 353.

[...]

Uroczysty nasz taniec od płotu do płotu

Na ukos i dokoła ale bez powrotu

(*Chodźcie do mnie wiewiórki*, Dwg, 47).

W wierszu Rymkiewicza ukazany taniec życia nie ma żywiołowego charakteru dionizyjskiego, prowadzącego do upojenia boską siłą życiową, jak w *Tako rzeczce Zaratustra*, gdzie możemy przeczytać: „Teraz lekki jestem, teraz bujam, teraz widzę siebie przed sobą, teraz tańczy Bóg jakiś przeze mnie”²⁵. W *Chodźcie do mnie wiewiórki* ukazany *danse moriendi* nazwany został „largo capriccioso”, oznacza zatem tempo szerokiego, bardzo wolnego, fantazyjnego tańca, jakiego można się spodziewać w przesuwającym się odwiecznie kole jesieni. Nie jest doznaniem wyłącznie ludzkim, ale okazuje się powszechnym przeżyciem wszystkich istnień. Rymkiewicz wyraża bowiem przekonanie o wspólnym doświadczeniu, które nazywa „źródłowym”:

niewątpliwie istnieje jakieś wspólne źródłowe doświadczenie, to znaczy doświadczenie, które tajemniczo łączy nas z innymi istnieniami, poprzez które wykraczamy poza nasz gatunek [...] wspólne jest doświadczenie nicości²⁶.

W *Chodźcie do mnie wiewiórki* tańczony wspólnie z całym istnieniem *danse moriendi* jawi się (LUB: objawia się) nie jako taniec wiecznego powrotu, ale podążanie „bez powrotu” do ostatecznego kresu, który jest śmiercią, nicością, ale być może stanie się także odmienionym życiem.

Poezji powiązanej z muzyką i kosmicznym rytmem natury nadaje Rymkiewicz szczególne znaczenie, postrzega w niej szansę ocalenia poprzez pamięć. Rolę, którą spełniała dawniej twórczość literacka, przejęła obecnie poezja zakorzeniona w muzyczności świata czy bardziej w muzyczności istnienia. *Październikowy wierszyk dla Antonina Dworzaka i Józefiny Czermakowej* ukazuje ten silny związek muzyki, śmierci i poezji, która przemienia życie w baśń:

Józefina w białej sukni Czermakowa

I do ziemi jak do baśni ją się chowa

Jeszcze chwilę jeszcze powiedz że mnie kochasz

Śmierć jest baśnią i jak w baśni tam się szlocha

[...]

Twarz pęknięta jej krew zielsko pije właśnie

Śmierć jest baśnią i łzy płyną przez te baśnie

(*Październikowy wierszyk dla Antonina Dworzaka i Józefiny Czermakowej*, ZsM, 19–20).

Istnienie człowieka naznaczone jest kresem śmierci, wymiarem nicości, któremu przeciwstawić można jedynie pamięć zawartą w baśni. Egzystencjalny moment śmierci może być progiem metamorfozy tekstowej. Mediatorem tej przestrzeni pozostaje sen: „takie we śnie masz widzenie”, mówi podmiot. Oni-

²⁵ F. Nietzsche, *Tako rzeczce Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Poznań 2005, s. 35.

²⁶ J. M. Rymkiewicz, *Rozmowa z Bohdanem Pocijem* (1999), dz. cyt., s. 70.

ryczną, baśniową opowieść wspomagać musi jednak muzyka, stąd prośba mówiącego „ja”: „Jeszcze skrzypek gra w cyprysach melodyjkę [...] Weź skrzypczki coś jej zagraj nad mogiłą”. Bowiem jedynie rytm muzyki potrafi przechować strumień życia, energię istnienia: „Po andante – jak w kwintetach – jest furioso // Śmierć po życiu po allegro dumka błada”. Zespolenie poezji z muzyką przetworzone procesem onirycznym, który nadaje egzystencji charakter baśni i tańca, potrafi przeciwstawić się śmierci i zapomnieniu, przechować pamięć o życiu. Stąd w zakończeniu wiersza pojawia się taka oto scena:

Józefina już pośmiertna Józefina
O jak słodko ona w tańcu się przegina

Jeszcze tylko słycać wielkie serca bicie
Spoza trumny kiedy cmentarz jest w zenicie

Spoza wstążek i cyprysów spoza ściany
I walc słycać – na ostatniej strunie grany
(*Październikowy wierszyk dla Antonina Dworzaka i Józefiny Czermakowej*, ZsM, 19–20).

Problematyka zespolenia słowa z muzyką, prowadząca do nadania trwałości wytworom kultury, obecna jest także w wierszu zatytułowanym *Piękna młynarka*. Ukazany zostaje w nim nierozzerwalny związek śmierci z muzyką i poezją:

Muzyka jest ze śmierci – o piosenki miłe
[...]
Muzyka jest ze śmierci – i do śmierci wzywa
[...]
Moja pieśń jest zrobiona ze śmierci i z płaczu
I właśnie tyle znaczy ile lży tu znaczą
(*Piękna młynarka*, ZsM, 15).

W *Pięknej młynarce* Rymkiewicza pojawia się nawiązanie do cyklu pieśni Franza Schuberta zatytułowanych *Die schöne Müllerin*, komponowanych do wierszy Wilhelma Müllera. Przywołanie muzycznych kompozycji z okresu romantyzmu napisanych do tekstów lirycznych, tworzy we współczesnym wierszu złożoną konstrukcję palimpsestową sytuującą się na pograniczu sztuk²⁷. Wzajemne odniesienia literackie i muzyczne, powstające między twórczością Schuberta, Müllera i Rymkiewicza, ukazują nieprzemijalną wartość pieśni, które wymykają się unicestwiającemu działaniu czasu. Stąd utrzymana niemal w romantycznej tradycji wiara podmiotu: „pieśń wyniosą z czasu w jakieś czasie inne”. W *Pięknej młynarce*, podobnie jak w *Październikowym wierszyku dla Antonina Dworzaka i Józefiny Czermakowej*, artystyczną trwałość sztuki przynosi zespolenie poezji i muzyki, przetworzonych w postać baśni i walca:

²⁷ A. Hejmej analizuje analogiczną konstrukcję palimpsestową, którą tworzy tom wierszy S. Barańczaka *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta* napisanych do utworów Wilhelma Müllera. Zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002, s. 124–165.

Gdzie Schuberta śpiewają – za istnienia ścianą
[...]

Gdzie Schuberta wynoszą z tutejszego czasu
Powoli powolutku jak baśń z głębi lasu
[...]

Powoli powolutku tak jak się umiera
Baśń tańczy na paluszkach walca lub ländlera
[...]

Powoli powolutku śmierć nas w baśń zamienia
Ciemny orszak miłości ciemniejszy – istnienia

(*Październikowy wierszyk dla Antonina Dworzaka i Józefiny Czermakowej*, ZsM, 19–20).

Przemieniona w baśń opowieść życia o miłości i śmierci, połączona z kołowym rytmem kosmosu w takt walca lub ländlera, układa się w pieśń, którą można śpiewać niezmiennie przez wieki. *Danse moriendi* jak dawniej ukazuje istnienie w perspektywie przemijania i nicości. Dzięki muzyce i poezji śmierć zostaje oswojona, przepracowana i przeplakana, ponieważ w pieśni „Izy płyną te które gdzie indziej przelano”.

Niezmienną trwałość muzyki i literatury ukazuje również wiersz zatytułowany *Musetta walc* (Dwg, 63–65). Podobnie jak w *Pięknej młynarce* sytuacja liryczna tworzy konstrukcję palimpsestową. Rymkiewicz bowiem po raz kolejny sięga do dziedziny muzyki i przywołuje operę Giacomo Pucciniego *Cyganeria* (*La Bohème*). Libretto do niej zostało napisane na podstawie książki Henri Murgera *Scènes de la vie de bohème* (*Sceny z życia cyganerii*). Wiersz Rymkiewicza nawiązuje do sceny tańca jednej z bohatererek: „Jaka śliczna Musetta jaki walczyk śliczny”. Odniesienia muzyczne i literackie – liryki, kompozycji muzycznej, libretta i powieści – kształtują skomplikowaną sieć wzajemnych relacji, nawiązań i komentarzy.

W wierszu Rymkiewicza taniec Musetty włączony jest w kosmiczny rytm natury, miłości, śmierci i przemijania: „O jaki śliczny walczyk kosmiczna muzyka // I pokrzywy kosmiczne deszczyk też kosmiczny”. Pod wpływem marzenia sennego taneczny krąg życia i miłości, pozostających we władzy śmierci, zamienia się w operową scenę. Oniryczna wizja przekształca istnienie w korowód tańca:

I gdy jej walc ją niesie w rdesty i pokrzywy
Kto ją widzi ten umarł – bo już nie jest żywy
[...]

Tańczyć walca po śmierci – to jest obowiązek
[...]

Pół sopranu pół ciszy i pół umierania
Jaki walczyk półsenny walczyk do pół spania
(*Musetta walc*, Dwg, 63).

W wierszu *Ariadna w Knossos* dalekim echem pobrzmiewają nawiązania do opery Richarda Straussa *Ariadna na Naxos*. W utworze podmiot mówiący wypowiada

refleksyjną sentencję, w której skupia się cała Rymkiewiczowska problematyka istnienia oraz trwania:

Taneczne – we krwi we śnie krąży nasze koło
(*Ariadna w Knossos*, Dwg, 72).

Liryka Rymkiewicza poprzez nawiązania do opery Pucciniego *La Bohème*, do opery Richarda Straussa *Ariadna na Naxos*, do pieśni Schuberta, do muzyki Beethovena, Vivaldiego, Mahlera, Dwořaka, ale także Haendla, Schumanna, Brahmsa, przenosi pogłębione muzycznie tanatologiczne doświadczenie istnienia w oniryczną przestrzeń ogrodu, *locus amoenus*. Poddana sennej imaginacji liryczna opowieść wymyka się oddziaływaniu czasu, przemijaniu i śmierci, sytuując się w obszarze baśni i mitu. Być może potrzeba ścisłego związku liryki z muzyką sprawiła, że Rymkiewicz zaczął tworzyć arietty²⁸, które stały się w jego twórczości metaforą życia zmierzającego do nicości, a także samej śmierci. Arietta jest krótką arią o prostej budowie, zwykle bez kontrastującej części środkowej, a także utworem instrumentalnym, będącym często tematem wariacji, jak *Arietta w Sonacie fortepianowej c-moll* Ludwiga van Beethovena. Cykl *Ariettes oubliées* („Zapomniane arietty”) skomponował Claude Debussy do sześciu utworów Paula Verlaine’a²⁹. W wierszu Rymkiewicza *Ogród w Milanówku* ta wokalnie-instrumentalna forma muzyczna ukazana została jako liryczne odzwierciedlenie istnienia i śmierci:

Życie kończy się ariettą bez tematu
Życie czyli coś w rodzaju poematu
[...]
Ta arietta niedorzeczna do niczego

Bez przyczyny bez znaczenia bez powagi
O arietto! Usta śmierci! O odwagi!
[...]
Idzie długa bardzo długa noc zimowa
Śmierć-arietta i przerywa mi w pół słowa
(*Ogród w Milanówku, arietta*, Znb, 30-31).

W wierszu *Arietta zimowa* (na temat z sonaty *f-moll* na skrzypce i fortepian Sergiusza Prokofiewa) ponownie forma ta związana została z tematem śmierci:

Śpiewaj śpiewaj [...]
Tę ariettę – pieśń cmentarną pieśń zniszczenia
[...]
Śpiewaj rózo suchy głógu w białym szronie
A ty kołysz się w zawieii świcie – dzwonie
Śpiewaj śpiewaj tę ariettę – dla nicości
[...]

²⁸ *Encyklopedia muzyki*, dz. cyt., s. 51.

²⁹ *The Oxford Dictionary of Music*, dz. cyt., s. 31.

A ty kołysz się w zawiei — dzwoni na trwozę
To arietta na tę drogę na tę drogę
(*Arietta zimowa*, ZsM, 53–54).

Dzwon obwieszczający nadejście śmierci staje się w wierszu Rymkiewicza hiperbolicznym wymiarem świata. Dźwiękom podzwonnego rozlegającego się we wszechświecie towarzyszy arietta, „pieśń cmentarna”, pieśń wszelkiego istnienia podążającego do kresu śmierci.

Związek poezji z muzyką w późnych utworach Rymkiewicza ma nie tylko charakter tematyczny, ale widoczny pozostaje także w warstwie wypowiedzi lirycznej, którą cechuje niezwykła meliczność. W rozmowie z Bohdanem Pociem, poruszając kwestię muzyczności i rytmu poetyckiego, Rymkiewicz przyznał, że w liryce „źródłem jest jednak śpiewanie”. „Zaczyna się śpiewać — mówił — i od tego się wszystko zaczyna... Początek wiersza jest bezsłowny zawsze i nawet bezobrazowy³⁰. Śpiewna muzyczność, która wypełnia jego niezwykle regularne strofy dystychiczne, nasycza je elementami brzmieniowymi. Rozbudowane instrumentacje głoskowe, anafory, powtórzenia, paralelizmy, wersy refreniczne i dokładne rymy kształtują wypowiedź o wyrazistej dominancie melicznej.

Występująca w późnej twórczości Rymkiewicza muzycznie ukształtowana postać dystychu, wspomagana tokiem anafory i paralelizmu, wytwarza przeświadczenie ciągłości i repetycyjności. Opiera się bowiem na presupozycji spodziewanego następstwa. Oczekiwanie spełnienia wynika z powtarzalnej natury czasu, z przekonania, podzielanego także w literaturze ludowej, że w ten sposób dzieje się od wieków w kołowym rytmie natury. Jerzy Bartmiński, podejmując zagadnienie rytualnej funkcji powtórzenia w folklorze, zauważał, że

jeden sens powraca w kolejnych strofach, tak jak w obrzędowym cyklu wracają stale te same ważne treści. [...] Tautologia służy idealizacji obiektu i jego unieruchomieniu³¹.

To unieruchomienie jest efektem archaicznego, ludowego i obrzędowego pojęcia czasu. Jak pisze Bartmiński:

Powtórzenie współtworzy czas mityczny „wieczne teraz”. [...] czas jest czasem wyjętym z jednokierunkowego, linearnego toku, jest czasem zatrzymanym³².

Podobną funkcję spełniają także konstrukcje paralelne i repetycyjne w dystychach w poezji Rymkiewicza. Powtórzenie, jak w kołowym rytmie kosmosu, jak w wirującym tańcu istnienia, oddaje naturę czasu, jego „wieczne teraz”, gdyż, jak czytamy w wierszu: „Coś mogłoby się zmienić ale się nie zmienia / I wiecznie krąży koło dzikiego istnienia” (Dwg, 34). O kołowym rytmie natury i wiecznego powrotu wspomina także tytułowy utwór tomu *Do widzenia gawrony*:

³⁰ J. M. Rymkiewicz, *Rozmowa z Bohdanem Pociem* (1999), dz. cyt., s. 66.

³¹ J. Bartmiński, *O rytualnej funkcji powtórzenia w folklorze. Przyczynek do poetyki sacrum*, [w:] *Sacrum w literaturze*, red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Lublin 1983, s. 264–265.

³² Tamże, s. 266.

Do widzenia gawrony – nicość wam się kłania
Czarne skrzydła jak czarna godzina rozstania

Wszystko wraca jak kiedyś mówił rotmistrz Nietzsche
Ja jego Zaratustra – ja też na to liczę
(*Do widzenia gawrony*, Dwg, 18–19).

Rytm powtórzenia spełnia ponadto bardzo istotną rolę w kształtowaniu muzycznej struktury utworów Rymkiewicza. Wydaje się bowiem, że w znakomitej większości za sprawą mimetyzmu formalnego są one tworzone na wzór kompozycji muzycznych³³. Ważną funkcję spełniają w nich terminy muzyczne, będące wskaźnikiem tematyzacji, warunkującej muzyczność tekstu literackiego³⁴. Wiersz *Ogród w Milanówku, w okamgnieniu* ukazuje egzystencjalny „walczyk” istnienia, o którym mówi się: „planetarna to muzyka”. Pierwszy wers tego utworu może być postrzegany jako rodzaj muzycznej ekspozycji tematu. W dalszej części utworu ów wers – temat podlega, podobnie jak w muzyce, kolejnym przetworzeniom i nawrotowo, niejako w rytmie walca powraca w zmieniających się wciąż postaciach: „Wszystko znika w okamgnieniu w osłupieniu / [...] // [...] // Wszystko znika bluszcz i wróble jeże krety / [...] // [...] // Wszystko znika z zadziwieniu w okamgnieniu / [...] // [...] // [...] / Wszystko znika w okamgnieniu w nieistnieniu” (Znb, 35–36). Nawrotowa, wciąż zmieniająca się struktura wypowiedzi o charakterze muzycznej kompozycji z powracającym ciągle głównym tematem, wyraźnie ewokuje meliczny charakter.

Wielokrotnie przywoływany wiersz *Ogród w Milanówku, jesienna pieśń wisielca* prezentuje bardziej złożoną formę. Otwierający i powracający niezmiennie wers: „I znów Beethoven wraca – ostatnia sonata”, skontrastowany zostaje z drugim „tematem”, ukazującym zmienny, dynamiczny obraz śmierci, wyrażany wersami: „Czarne skrzydło muzyki wokół życia lata / [...] // Czarne skrzydło muzyki jej czarne welony / [...] // [...] // [...] / Czarne skrzydło to które krąży wokół życia // Czarne skrzydło lecące znikąd spoza świata / [...]” (Dwg, 30–31). Oba wersy – tematy naprzemiennie pojawiają się w przestrzeni tekstu, schodzą się i rozchodzą, by ostatecznie w zakończeniu zabrzmiało: „I znów Beethoven wraca – w ostatniej sonacie”.

Jeszcze bardziej złożoną strukturę muzyczną można obserwować w *Październikowym wierszyku dla Antonina Dworzaka i Józefiny Czermakowej* oraz w *Pięknej młynarce*, gdzie trzy wersy – tematy ścigają się, przeplatają, łączą i rozdzielają, ukazując związek życia, miłości i śmierci z muzyką i poezją. Motyw pieśni oraz tańca współgra z nawrotami powtórzeń i wersami refrenicznymi, kształtując rytmiczny przebieg tekstu upodobniony do muzycznej partytury.

³³ M. Głowiński, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 65. Por. także J. Opalski, *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim* oraz E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 49–64, 103–114.

³⁴ M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, dz. cyt., s. 79–81.

Dzięki wielowątkowej złożoności oraz meliczności forma zarówno muzyczna, jak i poetycka może zostać uznana za metaforyczny sposób odzwierciedlenia istnienia. Jak mówi podmiot jednego z wierszy: „Życie czyli coś w rodzaju poematu”, a więc formy o znamionach swobodnej fantazji lirycznej bądź orkiestrowej³⁵. „Pieśń nocnego wędrowca”, „arietta – pieśń cmentarna”, „ostatnia sonata”, „walc [...] na ostatniej strunie grany”, „walczyk półsenny”, „ländler pogrzebowy” ukazują istnienie jako śpiew i taniec, *valse triste*, w tempie „largo capriccioso”. Poprzez rytm tańca życie włączone zostaje w kosmiczny rytm natury: „jest muzyka gdzieś w kosmosie”, w jej rytm toczy się „walczyk kosmiczna muzyka”. Można zatem powiedzieć, że w późnych wierszach Rymkiewicza rytm istnienia ma *par excellence* charakter muzyczny.

Summary

Joanna Dembińska-Pawelec

Danse moriendi. Musical and thanatological aspects in the late poetry of Jarosław Marek Rymkiewicz

The sketch shows relations of the late poetry of Jarosław Marek Rymkiewicz with a music and the topic of death. Poet articulates a belief that transverbal property of music deepens and extends the ability of poetry to express the thanatological matters. Rymkiewicz describes life as a constant tending to death. This tending is shown in his poems as a *danse moriendi*, dance in a rhythm of waltz or ländler. Through the music it connects with the cosmic rhythm of nature, the wheel of every existence. Rymkiewicz convinces also that lyrical poetry related with music can defy nothingness. Thanks to oniristic poetic creation poems-songs and poems-ariettes preserve, as in a fairy tale, the continuity of life.

³⁵ Maurice Ravel swoją równie sławną obok *Bolera* kompozycję na orkiestrę zatytułowaną *La valse* nazwał poematem choreograficznym.