

Marek Karwala

CZY ŚMIERĆ TOPOSU?

"Narodziny toposu są zawsze - prawie zawsze - tajemnicze. Tylko w wyjątkowych wypadkach jesteśmy w stanie opisać owe cudowne narodziny i tylko w wyjątkowych wypadkach jesteśmy w stanie wskazać tekst, w którym topos pojawił się po raz pierwszy [...]. Narodziny toposu są tajemnicze, bo są niedostrzegalne. Czy równie tajemnicza jest śmierć toposu, jego rozkład, następujący po latach przemian semantycznych? Śmierć toposu jest dostrzegalna. Dokonuje się niekiedy na naszych oczach. Możemy ją opisać i możemy wskazać teksty, w których topos pojawił się po raz ostatni"¹.

Tak pisze w swoim studium "Myśli różne o ogrodach" Jarosław Marek Rymkiewicz. Twierdzi on, idąc śladem Curtiusa, iż topos to pewien konstans wyrazu i należy go rozumieć jako stałe sposoby wysławiania się². Jest to podejście bliskie teorii archetypów Junga. Pojawia się tu jednak pewna niespójność. Archetypy bowiem mają charakter pozaczasowy, stanowią podstawę odwołań. Topos natomiast, jak zakłada badacz, jest ograniczony przez czas. Rymkiewicz próbuje uporać się z tym problemem, uważając, iż topoi po swej śmierci mają szansę, w jakiś bliżej nieokreślony czas później, stać się archetypami. Gdyby tak było, należałoby szukać źródeł toposu w zbiorowej nieświadomości, której twórca byłby jedynie kreatorem. Ale czy możliwą jest rzeczą objęcie przez świadomość granicy oddzielającej to, co jest jeszcze realizacją topoi, od tego, co już jest znakiem archetypu?

Rymkiewicz doszukuje się potwierdzenia swoich założeń, skupiając się na analizie toposu ogrodu. Szczególnie frapująca wydaje się być końcowa partia tych rozważań, w której stara się wskazać konkretne utwory, konkretne miejsca, gdzie topos pojawił się po raz ostatni. Przytoczmy fragmenty rozważań tego badacza:

"Tylko jeden poeta polski zdecydował się w międzywojennym dwudziestoleciu na ponowienie centralnej symboliki chrześcijańskiej idylli, na wprowadzenie Naszej Pani do ogrodów wieku. Był to Józef Czechowicz [...] Oczywiście próba tak wiernego ponowienia toposu mogła być tylko jednorazową przygodą poetycką. Efekt poetycki powtórnego przywołania niezmienionej symboliki maryjnej idylli musiał być znikomy. Po napisaniu »preludium« tylko raz jeszcze powrócił Czechowicz do tematu chrześcijańskiej idylli. Był to jednak powrót pozorny³."

Pojawił się jednak w latach pięćdziesiątych XX wieku poeta, który znów przywołał topos ogrodu. Był nim Leopold Staff. W przeciwieństwie do Czechowicza, Staff starał się stoczyć liryczną walkę o to, by dawny motyw uczynić przystawalnym do aktualnej rzeczywistości. Dlatego pożegnał się z ogrodem idyllicznym, a w jego miejsce wprowadził wirydarz, w którym naczelną rolę pozostawił człowiekowi i jego aktywności. Miał to być ogród ludzkich dzieł:

W parku łagodni ogrodnicy
Rozpylaczami koszą grządki
Hiacyntów i storczyków.
Taka jest moc nawyku!
Bo pomną jak to ongi
Kropili z lepszej broni
W kamienne koronki
Gotyckich wież i wieżyczek.

Od tych dni dzieli mnie już wiele drzew,
Wśród których szedłem przez ogrody,
I upłynęło tyle wody,
Jakby to była ludzka krew.

Tymczasem nawodniona Sahara
Rozkwitła cała jak jeden sad.
W nocy księżyc podlewa go rosą
I w mgle tancerka tańczy boso,
Wśród kwiatów sama jak kwiat.
We dnie pod gołym niebem goły,
W słońcu opala się mój brat.
Ale ma trupa oczodoły⁴.

Na pytanie czy zamierzenia twórcze autora "Ogrodników" udały się, Rymkiewicz odpowiada:

"Staff opisał ów ogród, który zobaczył po wyjściu z ogrodów czasu minionego. Podjął w tym samym wierszu próbę stworzenia nowego, dwudziestowiecznego wzoru idylli [.../ Musiał być jednak w pełni świadomy, że to idylliczne marzenie jest - jak każde idylliczne marzenie - tylko fikcją, tylko modelem świata, proponowanym przez filozofów i poetów [.../ Pod znakiem zapytania - w zakończeniu "Ogrodników" - postawił piękno idyllicznego świata [.../ Ciało ma przecież »trupa oczodoły« a przeto musi być bierne; nie tyle więc opala się, ile jest opalane, spalane przez słońce XX wieku. Jest to obraz straszny. Zapisując tak dwuznaczny obraz, obraz rozkładu w pięknym człowieczym ogrodzie, obraz świata obnażonego za dnia, a rozkwitającego w nocy, obraz ciała opalającego się i spalonego, Leopold Staff jednocześnie ponowił i zniszczył idyllę ogrodową"⁵.

W ten sposób badacz sugeruje, iż poezja Staffa przyniosła ostateczne podsumowanie i rozliczenie się z toposem ogrodu, który już w okresie międzywojennym wykazywał symptomy nieuleczalnej choroby. Czy tak jednak jest naprawdę? Czy można w sposób jednoznaczny twierdzić, iż dany motyw zniknął bezpowrotnie? W wypadkach wątpliwych odpowiedź najczęściej przynoszą konkretne fakty twórcze. Zanim się jednak do nich odwołamy, przypomnijmy w skrócie historię kariery rosarium w poezji europejskiej.

Trudno jest jednoznacznie określić czas, w którym motyw ogrodu stał się literackim toposem. Źródłem tego stanu rzeczy należałoby szukać jeszcze chyba w opisie biblijnego rajżu z "Księgi Genesis". Z pewnością nie bez znaczenia byłoby tu również tło arabskie /oasis/. Jak zauważa Jarosław Marek Rymkiewicz, średniowieczni poeci języka hiszpańskiego /głównie Gonzalo de Berceo/ posługiwali się toposem ogrodu zamkniętego, w którym wszystko było harmonijne⁶. W centrum wonnych kwiatów i zajętych różnymi czynnościami aniołów znajdowała się Matka Boska wykonująca jakieś ludzkie zajęcie, np. czytała książkę, zabawiała Dziecko. Niekiedy Naszej Pani nie było w ogrodzie. W takim przypadku łąka pełniła funkcję Niepokalanego Dziewictwa, cztery strumienie były czterema Ewangeliami,

śpiew ptaków - filozofią św. Augustyna. W tym miejscu trzeba zaznaczyć, iż nie tylko sztuki literackie kształtowały taki model sfunkcjonalizowanego wirydarza. Analogiczne pierwiastki pojawiały się w średniowiecznej ikonografii. Do tego alegorycznego rosarium mieli dostęp również ludzie śmiertelni. Może fakt ten należy wiązać ze światopoglądem teocentrycznym, ze starotestamentową koncepcją Boga groźnego, do którego człowiek mógł dotrzeć tylko poprzez pośredników. Najwspanialszą pośredniczką była Matka Boska. Szukając pomocy ludzie garnęli się do jej ogrodu /może stąd trzeba wywodzić określenie Nasza Pani?/.

W związku z ciągłymi przemianami semantycznymi ogród Naszej Pani stawał się coraz bardziej otwarty. Ona sama pojawiała się w nim natomiast coraz rzadziej /przypuszczać można, iż nie była w stanie przebywać cały czas z grzesznikami, aby móc uchronić sacrum/. W "Boskiej komedii" Dante Alighieri zastąpił Naszą Panią przez Panią Samotną unoszącą się ponad ziemią i oświetloną promieniami miłości. Wymiar świeckości ogrodu Dantego stał się już oczywisty. Było w nim miejsce na grzech, zło, cierpienie. W XV wieku Nasza Pani zupełnie przestała bywać w ogrodzie, który jawił się teraz jako miejsce oczekiwania, niespełnienia, tęsknoty. Chrześcijańska sielanka wczesnego średniowiecza przestała więc istnieć. Doba renesansu przywołała antyczne, wergiliańskie rosarium. Stało się ono ogrodem filozofii Epikura. W tym miejscu należy zaznaczyć, że ogrody poetów renesansowych, jak również późniejszych twórców baroku - były, podobnie jak wirydarze średniowieczne, także ogrodami niewinności. Miłość określana była często jako dziewicza i niewinna. Poeci późniejszych okresów próbowali jeszcze przywoływać klasyczny model średniowiecznej idylli z Matką Boską w jej centrum, ale były to tylko próby mniej lub bardziej nieudane. Niemniej jednak trzeba tu nieco więcej uwagi poświęcić XX wiekowi, bowiem twórcy tego stulecia poddali lirycznej weryfikacji przystawalność sielankowego ogrodu do współczesnej rzeczywistości. Niektórzy z poszukiwaczy już

w założeniu obrali odrębną drogę wychodząc z przeświadczenia, że obecnie człowiek porusza się raczej w zamkniętym ogrodzie własnej duszy, jest w nim demiurgiem i zarazem jedynym mieszkańcem. Z tej perspektywy należy chyba rozpatrywać ogród Bolesława Leśmiana? Inni poeci podjęli walkę o powrót toposu w jego dawnym wymiarze. Zanim jeszcze ukazał się wiersz Staffa "Ogrodnicy", który Rymkiewicz uznał za literacki pogrzeb toposu, starał się poeta, szczególnie w okresie międzywojennym, przywrócić do życia - na tle nowych warunków - ogród chrześcijański i rosarium antyczne. Okazało się jednak, że idealny w zamiarze poety krajobraz zrealizował się jako zjawisko ziemskie, pełne niedoskonałości:

Sad cichy, niemy, pusty. W monotonnej
Szarości ziemia, co woń ostrą szerzy,
Siwobrunatna jak habit zakonny,
W pokutnym półośnie umartwiona leży⁷.

Staffowi przyświecała jednak nadzieja. Niedoskonałość traktował w kategoriach przemijalności. Uważał, iż po okresie zimy, po okresie wielkiego postu ludzkości, zaświta może znowu wiosna. Do tego jednak niezbędne było przeżycie katharsis, swoistego oczyszczenia przez pokutę i postawę franciszkańską. W dalszej części tego samego wiersza czytamy:

Sad w ascetycznej zadumie śni cichy,
Nagi jak z cierni wieniec Męki Pańskiej,
Którą ćwierkaniem głoszą wiosny mnichy,
Wróble, w szarości swojej franciszkańskiej.

Dla Staffa franciszkanizm nie był postawą, która mogła dać radość przeżywania codzienności. Był raczej związany ze stanem pokuty, cierpienia. Mógł więc być co najwyżej etapem na drodze do osiągnięcia innego stamu.

Kolejnym poetą międzywojennym, który zapragnął restaurować idyllę chrześcijańską, był Jerzy Liebert. Zdał on sobie dość szybko sprawę z faktu, iż było to jednak zadanie niewykonalne. Jego poezja jest tylko obrazem idealnej tęsknoty, nie zaś jej realizacją:

Wiem, to Bóg ogród wielki zawiesił nade mną
I niby dzwon wiatrami rozkołysał w górze

Ostatnie dwa wersy tego wiersza uzupełniają nakreślony tu obraz:

Na ziemi nieba szukam w Twych oczach na próżno,
Na niebie ziemi, w której leży Twa ojczyzna⁸.

O ile Staff widział możliwość powrotu Naszej Pani do wirydarza tylko za sprawą ogólnego żalu za grzechy całej ludzkości, ogólnej pokuty, o tyle Liebert uznał, że stan taki może zostać ewokowany dzięki zachowaniu przez dorosłych niewinności dziecka. Daje temu wyraz np. w wierszu "Pan Bóg i baki":

Pan Bóg jest dzieckiem płochym, które dla zabawy
Słodki kwiat koniczyzny ukrywa wśród trawy,
Z obłoków na nią baki furkocące strąca,
By w kwiatach brzuszki skryły od wielkiego słońca

Kreowany tu świat ma wymiar deminutivum. Rzeczywistość jest widziana jakby oczyma dziecka. Ostateczne pytanie, które wydaje się wypływać z poezji Lieberta, brzmi: jak ocalić dziecięcą niewinność, aby na jej wartościach mogła odrodzić się średniowieczna idylla? Postulat ten pozostał jednak w tej poezji wyłącznie w sferze intencjonalnej. Okazało się, że świat dorosłych nie potrafił zachować harmonijności dzieciństwa:

O szybę błękitną
Bijemy co dzień Panie,
Wątlymi skrzydełkami.
Po drzewach stłoczeni,
Czekając, śpiewamy
Za Twymi drzwiami⁹.

Harmonię zastąpi tutaj tłok, bezład, ogólna bezsilność ptaków - ludzi. W takiej scenerii nie było już miejsca dla Naszej Pani.

W ten sposób doszliśmy powtórnie do punktu wyjścia, w którym przytoczyliśmy tezę Rymkiewicza o ostatecznym zaniku toposu ogrodu chrześcijańskiego, a następnie ją zakwestionowaliśmy. Spróbujmy uzasadnić to stanowisko w kontekście przy-

wołanej w sposób skrótowy historii motywu. Podstawą polemiki niech będzie poezja Jana Twardowskiego. Wybór liryków właśnie tego poety nie jest przypadkowy. Twardowski porusza się bowiem w rzeczywistości lirycznej, która nosi wszystkie znamiona ogrodu.

Już Liebert zauważał możliwość przywrócenia do życia i ocalenia dla przyszłości dawnej sielanki poprzez moc płynącą z harmonii dzieciństwa. Twardowski idzie tym samym śladem. Twierdzi, iż na zaufaniu i miłości, które bez reszty potrafią odczuwać tylko dzieci, można odbudować bliższy kontakt z tym, co nadprzyrodzone:

proszę ciebie moja wiaro malutka
powiedz swej starszej siostrze - wierze dorosłej
żeby nie tłumaczyła
- dopiero wtedy można naprawdę uwierzyć
kiedy się to wszystko zawali¹⁰.

W niektórych wierszach tego typu odczuwa się bezpośrednio obecność Naszej Pani. W wierszu "Uciekam" słychać nawet jej głos:

niech malują moją piękność dzieci
nieświadomie z cudowną brzydota
pośpiesznym kolorem
z nierównymi od wzruszenia brwiami
z ustami od ucha do ucha
z rudą myszą zmęczenia
w okrągłych łzach jak w druczianych okularach
ręką w której tyle pierwszego zdziwienia

Poeta często jawi się jako przeciwnik rozumowego, dorosłego niejako podchodzenia do dogmatów. Nasza Pani chętniej przychodzi do dziecka, które nie potrafi zobaczyć, ale czuje - niż do mędrca:

Matko mówiła niewidoma dziewczynka
tuląc się do Jej obrazu
poznam Cię światełkami palców

W końcowym fragmencie tego samego wiersza podmiot liryczny przyjmuje pozycję nauczyciela:

piszesz dalszy ciąg Magnificat alfabetem Braille'a
którego nie znają teologowie bo za bardzo widzą
tak Cię sumiennie zasuważą na noc w jasnogórskie blachy
pancerne

To nic
wystarczy kochać słuchać i obejmować¹¹

Szatę artystyczną zawdzięczają te wiersze rekwizytom,
których rodowód sięga natury. Ogród ujawnia się w sferze me-
taforyki:

tupali na zegar z którego rozchodzą się osy minut¹²

nawet największego świętego njesie
jak lichą słomkę mrówka wiary¹³

nie mieć słońca lat¹⁴

Również ze świata roślinno-zwierzęcego wywodzą się po-
równania:

nie spacerował po biblii jak paw z zieloną szyją,¹⁵
przyszedł nieoczekiwany

jak żurawiny po pierwszym mrozie¹⁶
nie będę podskakiwał w dyskusji jak indor
z czerwoną kapką na nosie¹⁷

Ogród kreowany w poezji Staffa miał wymiar ziemski. Po-
dobnie jawi nam się ogród Twardowskiego. Jest w nim miejsce
na niedoskonałość, na odmienność. Widać to w wierszu "podzię-
kowanie":

Dziękuję Ci, że nie jest wszystko tylko białe
albo czarne

Przywołane barwy ewokują filozofię manichejską, której
rozwińnięcie znajdziemy w dalszej części tego wiersza:

że niestałość spełnia swe zadanie
i ci co tak kochają, że bronią błędów
tylko my chcemy być wciąż albo albo
i jesteśmy na złość stale w kratkę

O ile ziemski kształt ogrodu Staffa był odbiciem przekon-
nań poety o niemożliwości zaistnienia w ludzkim wymiarze ra-
ju idealnego, o tyle Twardowski pojmuje zło jako nieodłączny
komponent chrześcijańskiego porządku świata. Ma ono znamię
potencjalności, występuje jako niedoskonałość ujarzmiona, ja-
ko czerni, dzięki której istniejąca biel może być jeszcze bar-

dziej wyrazista. Można więc stwierdzić, że dobro uległo tutaj zdynamizowaniu przez fakt pojawienia się napięcia między przeciwieństwami. Nasuwać się tu musi skojarzenie z koncepcją filozoficzną św. Augustyna, która oparła się na przekonaniu o potrzebie zrozumienia istoty zła, aby można było lepiej, pełniej pojąć i docenić dobro. Twardowski pozostaje wierny augustiańskiej koncepcji świata będącego harmonijną wypadkową dobra i zła. Ogród "znaków ufności", "niebieskich okularów" czy "rachunku dla dorosłego" nie jest więc wirydarzem ogarniętym przez grzech i dlatego opuszczonym przez Naszą Panią. Jest to raczej pejzaż, w którym ma się realizować dar ofiarowany przez Stwórcę człowiekowi - wolna wola. Ten wirydarz ludzkiej aktywności nie jest bynajmniej opuszczony przez Naszą Panią. Nie pojawia się ona wprawdzie fizycznie, jak to miało miejsce w alegorycznym ogrodzie średniowiecza, ale przynależąc do krainy Ducha, pojawia się tutaj potencjalnie, przybiera więc postać adekwatną do nowych warunków.

Ciekawe wydaje się być miejsce, które wyznaczył dla siebie podmiot liryczny w tym współczesnym rosarium. Porusza się on ze spuszczoną głową, ale nie jest to z pewnością wyraz rezygnacji, niemocy. Jest to raczej patrzenie na Najwyższego poprzez dzieła jego najmniejsze. W tym względzie wiersze Twardowskiego bliskie są poezji Lieberta. Postawa podmiotu odzwierciedla światopogląd tej liryki, który bazuje na przeświadczeniu o niemożności rozumowego poznania Transcendencji, ale równocześnie optymizm swój wywodzi z ufności, z wiary w etyczny wymiar wszechrzeczy:

przyjdź wszystko do góry nogami
całkiej inaczej
piąte przez dziesiąte
godzino dwunasta szukana w południe
przyjdź serce razem z drugim i nagle osobno
pokaż naszej biednej logicznej głowie
jak kotce przyuczonej do porządku
to co niemożliwe i konieczne

żeby nie palił grzesznika dla jego dobra
żeby nie tupał na tych co stanęli w połowie drogi
pomiędzy niewiarą, a ciepłem

nie czekał przez sen
a zawsze wiedział że nawet największego świętego niesie
jak lichą słomkę mrówka wiary¹⁹

Stwierdziliśmy już wcześniej, że dla Staffa franciszkanizm wiązał się ze stanem umartwienia, był tylko etapem na drodze zmierzającej ku stanowi szczęśliwości. Podobnie problem ten przedstawiał się w poezji Lieberta. Tymczasem Twardowski stara się dostrzec w postawie franciszkańskiej dodatkowe sensy. Zakłada, iż ubóstwo i szarość, które zaproponował potomnym święty z Asyżu pozwolą współczesnemu człowiekowi odnaleźć odpowiedzi na pytania¹ natury eschatologicznej:

Święty Franciszku patronie zoologów i ornitologów
dlaczego
żubr! jęczy
jeleń beczy
lis skomli

W dalszej części wymienia cechy zwierząt i ptaków aż w końcu dochodzi do istoty rzeczy:

człowiek mówi śpiewa i wyje
tylko motyle mają wielkie oczy
i wciąż jeszcze tyle tego przeraźliwego milczenia
które nie odpowiada na pytania²⁰

Jest więc franciszkanizm dla Twardowskiego z pewnością nie stanem oczekiwania, ale stałą postawą. Ogólnie stwierdzić trzeba, iż w poezji tej rysuje się augustiańskie przekonanie o koncepcji świata oraz franciszkańska postawa podmiotu lirycznego. Ogród tutaj kreowany zyskuje znamiona zgody, akceptacji porządku, który Bóg zaproponował człowiekowi. Ow porządek oparty jest na układzie: Bóg - Ojciec — człowiek - dziecko. Chyba tutaj należy szukać źródeł klimatu ufności, którym spowite są te liryki.

Hezjodowy "złoty wiek" miały symbolizować w ogrodach literackich różnych okresów roje pszczoł. W wierszach Staffa i Lieberta ich pojawienie się oznaczało już tylko marzenie o złotym wieku. Pszczoły były albo obumarłe /Liebert/, albo daremnie poszukiwały życiodajnych źródeł fletni pozostałej

po pasterzu /Staff/. Twardowski nie wprowadza pszczelich ro-
jów, ale często pojawiają się u niego te owady pojedynczo.
Może są one pierwszymi zwiastunkami złotego wieku:

tak samo serce łązi jak samotna pszczoła²¹

pszczoła sprawy ważne powiadamia tańcem²²

Raz tylko, w wierszu "Wniebowzięcie", pojawiła się więk-
sza liczba pszczoł, aby towarzyszyć dosyć tajemniczej Istocie
/może była nią Nasza Pani/ udającej się do nieba:

dzień był taki jak zawsze powietrze dzwoniło
pszczołami co wychodzą rano na pogodę

Ziemski ogród Twardowskiego nie może być traktowany je-
dynie jako miejsce przeznaczone przez Boga człowiekowi do ży-
cia. Ma on być również nośnikiem sfery znaczenia naddanego.
Friedrich Schelling pisał:

"Artysta powinien współzawodniczyć z owym duchem natu-
ry działającym we wnętrzu rzeczy i przemawiającym przez for-
mę i postać jako przez symbole, i tylko o tyle, o ile go poj-
mie w żywym naśladownictwie, może sam stworzyć coś prawdziwe-
go"²³.

Twardowski nieco inaczej niż Schelling pojmuje owego du-
cha natury. Traktuje go jako przejaw mocy Boskich upostacio-
wanych w każdej rzeczy. Mniej tu więc chodzi o rywalizację,
więcej o odkrycie przesłania skierowanego do człowieka przez
Stwórcę. Wirydarz ten nie jest chyba zwyczajnym ludzkim ogro-
dem kreślonym ręką realisty, będącym ciekawym tłem dla równie
ciekawej poezji, ale wydaje się być odbiciem poetyckiej in-
terpretacji znaków niebieskich, a co za tym idzie - rodzajem
subtelnej propozycji sposobu bycia w rzeczywistości immanent-
nej, który pomóc ma w osiągnięciu kontaktu ze sferą Transcen-
dencji. W ten sposób poeta realizuje swoje aspiracje artys-
tyczne, z drugiej zaś strony jawi się jako kapłan - nauczy-
ciel. Realistyczne oblicze rosarium Twardowskiego nie jest
chyba w tym kontekście najistotniejsze. Chodzić tu może bo-
wiem o pewną sferę wtórności. Natura w tej poezji nie jest
postrzegana w sposób zmysłowy, ale staje się obrazem poza-

zmysłowych doświadczeń, nabytych w wyniku obcowania poety-po-
szukiwacza z prawdą wewnętrzną kreowaną przez rzeczy - Boże
dzieła. Topos ogrodu ma wyrażać przede wszystkim harmonię.
Realizm tego wirydarza może być traktowany jedynie jako tło
owej harmonii.

Nie znaczy to bynajmniej, iż poeta nie docenia sfery
konkretu. Daje temu wyraz w wierszu "między gołębiem a ornitologia":

Ile jest jeszcze świętego luzu

Po tym pytaniu poeta przechodzi do konkretów:

między gołębiem w słońcu - a ornitologią
kolorem czerwonym a pomidorowym
koniem jabłkowitym a jasnogniadym
rezedą dziewanną na żółtej nodze - a botaniką
między świętą zasadą - a żywym sumieniem
między tęgimi naukami o Bogu - a Bogiem

W ostatecznym rozrachunku porównując myśl Twardowskiego
z myślą Schellinga, trzeba pójść na kompromis. Istnieje bo-
wiem płaszczyzna porozumienia, którą jest wspólne dążenie do
prawdy. Ogród poety ma być świadectwem prawdy. Twórca stara
się dotrzeć do głębi "wyrazu" świata rzeczywistego.

Poszukując prawdy, poezja Twardowskiego, poprzez swą ma-
larskość, wydaje się być podobna w swych założeniach do twór-
czości romantycznych pejzażystów. Poeta, podobnie jak np. Cas-
par Dawid Friedrich, stara się dociec do sfery usytuowanej po-
za formą, stara się dotrzeć do idei, którą rozumie jako wzo-
rzec nadprzyrodzony mający moc prowokowania jednostki ludzkiej
do poszukiwań. Twardowski sugeruje, iż odkryć można perłę,
ale najpierw pokonać trzeba muszlę - formę postrzeganego zmy-
słowo świata. Choć ogród kreowany przez tę poezję odtwarza
wiernie rzeczywistość, to jednak w tej wierności ma ujawnić
się coś więcej - warstwa duchowej prawdy. Spięcie to wskazu-
je na mistyczny charakter tej poezji oraz szczególną rolę po-
ety. Twórca ma bowiem bardzo ważne zadanie do spełnienia w
przestrzeni kontaktów pomiędzy Bogiem i człowiekiem. Jest on

Jednostką wtajemniczoną a więc rozumiejącą istotę rzeczy. Jego rola polega na ułatwieniu zrozumienia tejże istoty innym ludziom. W dyspozycji posiada środki będące akcesoriami artysty. Poeta-artysta ma więc do spełnienia misję medium między Ojcem, a dzieckiem.

W podsumowaniu powróćmy do tezy postawionej we wstępie tych rozważań. Czy rzeczywiście możemy uznać, iż topos ogrodu idealnego umarł śmiercią naturalną w połowie XX wieku? Rymkiewicz za podstawowy warunek istnienia takiego rosarium uznał konieczną obecność w nim Naszej Pani. Próby Staffa i Lieberta skończyły się w tym względzie niepowodzeniem, gdyż obu poetom przyświecała wizja średniowiecznej alegorii. Tymczasem Twardowski uwspółcześnił dawny topos /to przecież Rymkiewicz twierdził, iż w obrębie topoi dokonują się uzależnione od czasu przemiany semantyczne/²⁴, co dało w konsekwencji chrześcijańską wizję idealnego ogrodu opartego na augustiańskiej koncepcji rzeczywistości i franciszkańskiej postawie jego mieszkańców. Jest również w tym wirydarzu miejsce dla Naszej Pani. Choć jest obecna tylko duchowo, to przecież spełnia w dalszym ciągu swoją rolę pośredniczką:

W pierwszych słowach donoszę nic się nie zmieniło
żółta pliszka się cieszy swoim czarnym dziobem
łosoś wraca do rzeki w której się urodził
mrówki się oblizują jak na nie przystało
sarna leczy się ślazem więc mniej pokasłuje
las tak rzeczywisty że zdaje się zjawą
pszczoła nie zna Szopena ale jest muzyką

W końcowej części tego "listu do Matki Boskiej" zauważa poeta:

piszę list bo Cię przecież zobaczyć nie mogę
myślę jednak że chyba czasem Ciebie słyszę
bo skąd się nagle bierze ten szept kiedy zasną

Jak widać, topos ogrodu, który zdominował poezję Twardowskiego, należy chyba traktować jako kolejne wcielenie tego motywu. Może więc teza Rymkiewicza była przedwczesna?

PRZYPISY

1. J.M. R y m k i e w i c z, Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu, Warszawa 1968, s.5, *passim*.
2. Zob. *Ibidem*, s.11-12.
3. *Ibidem*, s. 217, 218.
4. L. S t a f f, Ogrodnicy, w: Poezje zebrane, Warszawa 1967, t.2, s.894. Wszystkie cytaty z wierszy Staffa pochodzą z tego wydania.
5. J.M. R y m k i e w i c z, *op.cit.*, s.228,229,230, *passim*.
6. Zob. *ibidem*, s. 5-31.
7. L. S t a f f, Sad o przedwieśniu, w: Poezje zebrane, t.2, s. 148-149.
8. J. L i e b e r t, Niebo i ziemia, w: Poezje wybrane, Warszawa 1973, s.28. Wszystkie cytaty z wierszy Lieberta pochodzą z tego wydania.
9. J. L i e b e r t, Ptaszki św. Franciszka, w: Poezje wybrane, s.66.
10. J. T w a r d o w s k i, dzieciństwo wiary, w: który stwarzasz jagody, Kraków 1983, s.96.
11. J. T w a r d o w s k i, niewidoma dziewczynka, w: który stwarzasz jagody, s.53-54.
12. J. T w a r d o w s k i, o maluchach, w: który stwarzasz jagody, s.30.
13. J. T w a r d o w s k i, +++ /inc.: "Żeby nie zasłaniał sobą Ciebie"/, w: który stwarzasz jagody, s.35.
14. J. T w a r d o w s k i, powiedz, w: który stwarzasz jagody, s.179.
15. J. T w a r d o w s k i, +++ /inc.: "Żeby nie zasłaniał sobą Ciebie"/, w: który stwarzasz jagody, s.35.
16. J. T w a r d o w s k i, szukałem, w: który stwarzasz jagody, s.97.
17. J. T w a r d o w s k i, wyjaśnienie, w:, który stwarzasz jagody, s.29.
18. J. T w a r d o w s k i, biedna logiczna głowa, w: Poezje wybrane, Warszawa 1979, s.93.
19. J. T w a r d o w s k i, +++/inc.: "Żeby nie zasłaniał sobą Ciebie"/, w: który stwarzasz jagody, s.35.

20. J. T w a r d o w s k i, do świętego Franciszka, w: który stwarzasz jagody, s.44.
21. J. T w a r d o w s k i, serce, w: który stwarzasz jagody, s.82.
22. J. T w a r d o w s k i, wieczność, w: który stwarzasz jagody, s.128.
23. Cyt. za: F. S c h e l l i n g, O stosunku sztuk plastycznych do natury, /tłum. K. Krzemieniowa/, w: Manifesty romantyzmu, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975, s.206.
24. Zob. J.M. R y m k i e w i c z, op.cit., s.5-31.